

Imara Bemfica Mineiro

EXCÊNTRICOS E MODERNOS:
o *Museo* de Macedonio e suas afinidades literárias

Belo Horizonte
UFMG
2013

Imara Bemfica Mineiro

**EXCÊNTRICOS E MODERNOS:
o *Museo* de Macedonio e suas afinidades literárias**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor.

Área de Concentração: Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2013

À memória de Renato Rocha Vierno Zanforlin.

Agradecimentos

Agradeço, com admiração, à professora Graciela Ravetti Inés de Gómez que orientou o trabalho com muita dedicação, pela prontidão em amainar as angústias, pela confiança e atenção carinhosa. Aos professores Walter Costa e Wander Miranda, pelas contribuições no exame de qualificação e na defesa da tese. Ao professor Marcos Alexandre pela leitura cuidadosa da dissertação de mestrado e da tese de doutorado, por incentivar e contribuir com os trabalhos. À professora Gladys Viviana Gelado também pelas contribuições na ocasião da defesa. Ao pessoal da secretaria do Pós-lit, pelo apoio durante esse tempo de doutorado.

Ao professor Fernando Moreno, agradeço pela recepção e atenção no CRLA-Archivos de Poitiers, também à Sylvie e ao Fernando Colla, pela simpatia e disposição em ajudar, bem como os demais colegas pesquisadores de Poitiers. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida nos quatro anos de doutorado e pela bolsa sanduíche (PDSE) que possibilitou o estágio de pesquisa no CRLA-Archivos durante o primeiro semestre de 2012.

Pela amizade e pelos bons momentos, agradeço especialmente à Mayra Melo, à Carolina Assunção e à Juliana Giosa. Ao Raphael Campos Drumond. Aos companheiros da História, sempre presentes e queridos. Aos colegas do CRLA-Archivos. A todos que fizeram esses quatro anos mais interessantes e divertidos.

Ao Lucas, escudeiro fiel e incansável companheiro. Ao meu pai Cadinho e meus irmãos, Aiano e Érico, pelo carinho. Ao Gus, pelas dicas de sobrevivência. À Tia Gi, ao Tio Nando e ao Gu. À minha mãe, por tudo. Ao Nilo querido, que alegra os dias de trabalho e de descanso.

“Hoy he traspuesto el umbral de mi biblioteca”

Silencio, sí... Mas pronto mis oídos, habituándose a él, percibieron un leve, levísimo rumor, un rumor de trituración menuda casi microscópica, pero implacable.

Me di cuenta enseguida lo que estaba ocurriendo.

Esos bichitos bibliófilos que ignoro cómo se llaman, esos bichitos que hacen su pan de la bibliotecas abandonadas, se estaban nutriendo con todas las palabras que mil autores habían enmudecido y plasmado en mi estantería para que yo, cada vez que el Demonio me lo incitara, las sacara de su mutismo y las hiciera reablar a mis oídos.

(Juan Emar, *Un año*)

Resumo

“*Excêntricos e modernos: o Museo de Macedonio e suas afinidades literárias*” trata da ambiguidade entre, de um lado, a constatação de uma tendência ao descolamento da obra desse autor e, de outro, o movimento que busca vinculá-la como precursora de diversos “modos de fazer” literários e distintas correntes estéticas. Tem por objetivo identificar a presença de alguma trama que vincule outros escritores latino-americanos e suas obras às concepções presentes no *Museo* a partir de elementos que se consolidaram no correr da Modernidade. Para isso, inicialmente acompanha momentos dos percursos de escrita, publicação e recepção dessa obra, em seguida apresenta elementos característicos da sua proposta literária que permitem algum vínculo com abordagens teóricas e conceituais, assim como com outras produções literárias difundidas no contexto de sua publicação e, por fim, sugere uma possível rede de afinidades, a partir do diálogo com obras do uruguaio Felisberto Hernández, do chileno Juan Emar e do equatoriano Pablo Palácio, seus contemporâneos. Examina o lugar que o *Museo de la Novela de la Eterna* ocupa na produção de Macedonio Fernández, o modo como esse romance – tido como radicalmente singular em seu contexto – atravessa o século XX em distintas atualizações e, também, o modo como, na condição de “novela futura”, essa obra é reclamada como precursora por distintas gerações, sem conexão com sua própria época. Como resultado, identifica nesse romance uma dimensão que, ao se aderir a diversas conexões, evidencia o caráter não ortodoxo e multifacetado da obra, o qual se presta a constante atualização; situa o *Museo de la Novela de la Eterna* em lugar central no conjunto da obra do escritor, na medida em que condensa balizas conceituais que nortearam sua produção intelectual: um corpo fragmentado e ideias que, em movimentos rápidos ou interrompidos, remetem a ele e às relações que o envolvem – personagens, leitores, críticos –, os limites do gênero e noções de obra literária; e evidencia a trama que vincula os escritores convidados para o diálogo e suas obras a partir de pontos de contato que lhes conferem estruturas similares: a desarticulação da função de autoria e a figura de personagens-autores cuja autoridade sobre o texto é minimizada e cujo potencial de contenção se mostra contraditório, na medida em que constroem narrativas fragmentárias e dispersivas.

Palavras-chave: Macedonio Fernández; Literatura hispano-americana; Escritores excêntricos; Modernidade.

Resumen

“Excêntricos e Modernos: o *Museo* de Macedonio e suas afinidades literárias” discurre sobre la ambigüedad entre la identificación de una tendencia que despega la obra del escritor argentino de su contexto de producción y, a la vez, que reclama para ella un título de precursora de diferentes linajes literarios. Tiene por objetivo reconocer una trama que la vincule a otros escritores y obras, partiendo de sus trayectorias de recepción y de elementos internos a las obras que tienen que ver, entre otras cosas, con la Modernidad. Para eso, inicialmente sigue los caminos de escritura, publicación y recepción de la obra de Macedonio; presenta las características de su propuesta literaria que presentan vínculo con abordajes teóricos y afinidades literarias del periodo de su publicación y, por fin, sugiere una posible trama a partir del diálogo con obras del escritor uruguayo Felisberto Hernández, el chileno Juan Emar y el ecuatoriano Pablo Palacio, todos contemporáneos suyos. Analiza el lugar que el *Museo de la Novela de la Eterna* ocupa en la producción de Macedonio Fernández y como esa novela – leída como radicalmente singular en su contexto – atraviesa el siglo XX en distintas actualizaciones y, también, como es vista como precursora de diferentes generaciones de escritores latinoamericanos y presentada como “novela futura”. Entre los resultados, identifica en la novela una dimensión que, al adherirse a diversas conexiones, evidencia el carácter no ortodoxo y multifacético de la obra, que se ofrece a la actualización constante. Se sitúa el *Museo de la Novela de la Eterna* en lugar central en el conjunto de la obra del escritor, condensando balizas conceptuales que nortearon su producción intelectual: un cuerpo fragmentado e ideas que, en movimientos rápidos o interrumpidos, remiten a él y a las relaciones que envuelven personajes, lectores críticos, los límites del género y nociones de obra literaria. Y, por fin, pone en evidencia una trama que vincula los escritores invitados al diálogo y sus obras a partir de puntos de contacto presentes en sus estructuraciones similares: la desarticulación de la función de autoría y la figura de personajes-autores cuya autoridad sobre el texto es minimizada y cuyo potencial de contención se muestra contradictorio en la medida en que se construyen narrativas fragmentadas y dispersivas.

Palabras-clave: Macedonio Fernández; Literatura hispanoamericana; Escritores excéntricos; Modernidad.

Sumário

Introdução	11
Capítulo 1: “He sido lanzado a la literatura”:	
Macedonio no campo literário	14
1.1 Publicações	14
1.1.1 Entre a criação e a teorização: escolhas estéticas e percurso literário	17
1.1.2 A “novela sin mundo” toma corpo: a publicação do <i>Museo</i>	35
1.2 Recepção	42
1.2.1 Do personagem à obra: humorista, precursor e filósofo	42
1.2.2 Relatos de visitas ao <i>Museo</i>	61
Capítulo 2: Laboratório do romance	72
2.1 <i>Museo de la Novela de la Eterna</i> : Modos de fazer	74
2.1.1 Construção do labirinto: arquitetura porosa e excessiva do <i>Museo</i>	80
2.1.2 Prosa de personagens: advertência da ficção	85
2.1.3 Convite aos leitores: uma pedagogia da leitura	92
2.2 <i>Museo de la Novela de la Eterna</i> : Modos de usar	98
2.2.1 Afinidades teóricas	101
2.2.2 Afinidades literárias	112
Capítulo 3: Escritores excêntricos	125
3.1 Caminhos comuns	137
3.1.1 Resistência à classificação	136
3.1.2 Identidades	142
3.1.3 Ausências e presenças	146
3.1.4 Ressignificação pelo <i>boom</i>	150
3.1.5 Dinâmicas da recepção	156
3.2 Escritores de papel	161
3.2.1 A ficção da biografia	161
3.2.2 Autor como um personagem a mais	165
3.2.3 Escrever a angústia da escrita	168

Capítulo 4: Diálogos possíveis	178
4.1 Diálogos com a Modernidade	179
4.1.1 Tempo, subjetividade e narrativa	179
4.1.2 O avesso dos textos e de seus personagens	194
4.2 Marcas da reflexão	202
4.2.1 Velocidade e Modernização	202
4.2.2 Fragmentarismo	212
4.2.3 Literatura como versão	217
4.2.4 Aberturas	220
Considerações Finais: Excêntricos e modernos	226
Referências	234
Referências de Macedonio	234
Referências Bibliográficas	235

Introdução

O projeto deste trabalho nasceu de uma questão surgida durante a pesquisa do mestrado, na qual me propus a pensar os textos de *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada* a partir de possíveis diálogos com noções próprias à Modernidade. Essa proposta de leitura partia do pressuposto da localização de Macedonio Fernández em determinado contexto no qual a Modernidade se apresentava tanto em um movimento secular que marcou certas concepções epistemológicas ocidentais, quanto nas feições do crescimento exponencial de algumas capitais latino-americanas nas primeiras décadas do século XX, entre as quais Buenos Aires, que terminou instaurando novos termos e valores determinantes das relações sociais. Foram abordados os temas do tempo e da representação, visando à identificação de perspectivas que terminassem por contestar a ontologia positiva da ideia de progresso e certas feições da sociabilidade urbana. O pertencimento dos textos de *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada* a determinado contexto histórico e epistemológico consistia, com isso, não apenas em um pressuposto da pesquisa mas, de algum modo, em seu próprio objeto.

Não obstante, a leitura da bibliografia crítica a respeito de Macedonio apontava para a tendência de descolamento de seus textos e de seu nome de qualquer contexto minimamente compartilhado. Tanto no que concernia ao repertório de ideias de uma época, quanto especificamente ao campo literário ao qual supostamente pertenceu, o nome de Macedonio frequentemente aparecia isolado pelos adjetivos “atípico”, “solitário”, “louco”, “estrambótico”, “singular”, “marginal”, “secreto”, entre outros cuja função tendia igualmente a recortá-lo de qualquer rede contextual. Ao mesmo tempo e a partir desse mesmo *corpus* crítico, apontava-se uma ambiguidade curiosa concernente à atribuição de uma função precursora a Macedonio e seus textos em relação a distintos momentos da produção literária argentina e hispano-americana. Assim, se, por um lado, foi notada certa tendência em tratar a produção de Macedonio à parte de qualquer pertencimento contextual, por outro, foi também percebido o movimento de associá-lo às gerações posteriores a partir do vínculo de antecessor de certas concepções literárias.

Inicialmente difundido como “maestro oral” de Borges, a função precursora delegada a Macedonio vai assumindo distintos ares a partir de diferentes entradas a sua imagem e a sua obra, chegando a ser pensada como precursora de uma linguagem

criolla, passando pelos romances do *boom latino americano*, retomado por Ricardo Piglia e Juan José Saer nos anos 1980 e, em trabalhos mais recentes, sendo associada a outros escritores contemporâneos como Héctor Libertella, Sergio Chejfec e Alberto Laiseca, por exemplo. A questão que mobiliza este trabalho surge, então, dessa ambiguidade que apresenta, de um lado, uma tendência ao descolamento da obra de Macedonio de algum contexto de afinidades e, de outro, aponta nessa mesma obra uma multiplicidade que permite que seja vinculada como precursora de diversos “modos de fazer” literários e distintas correntes estéticas.

O *Museo de la Novela de la Eterna* ocupa um lugar central no conjunto da obra de Macedonio Fernández, apresentando sua proposta de ruptura com a tradição do romance bem como as diretrizes para o futuro do gênero. A idealização do *primeiro romance bom* foi semeada nos anos 1920, no calor das vanguardas literárias, e de sua redação e elaboração Macedonio se ocupou até o fim da vida, em 1952. Pensado inicialmente como uma espécie de romance-*happening*, o *Museo* foi assumindo, no correr do tempo, um corpo escrito que terminou por desviar-se da proposta de efemeridade vanguardista. Ao contrário, o *Museo* chegou aos dias de hoje por um percurso de leituras que sinalizam para seu potencial de atualização e para a maleabilidade do corpo que parece aderir-se às distintas perspectivas. Não obstante, chegou também como mito, como a imagem de um romance impossível, jamais escrito, idealizado por um escritor que, além de excêntrico, não se (pré)ocupava em registrar suas ideias. Assim, por vezes aparece na figura de uma obra inexistente, como coleção de prólogos que não antecedem nada, como a obra de um escritor que não escreve, ou que escreve sobre a impossibilidade de escrever.

Apresentado como fundamentação teórica e exercício de uma nova estética literária, o *Museo* condensa certas balizas conceituais que nortearam a produção intelectual do escritor. Fragmentário e dispersivo, apresenta-se em um edifício labiríntico e pleno de espelhos, cujos limites se diluem a cada movimento de leitura. Por essas, entre outras características, o *Museo* aparece muitas vezes apresentado pela crítica como um romance sem superfície de apoio, sem rastro contextual, como fruto da personalidade excêntrica de seu autor.

A proposta deste trabalho é, então, a de buscar compreender o lugar que o *Museo* ocupa na produção de um escritor que supostamente não se importava em escrever; como um romance considerado radicalmente singular em seu contexto – que chega a ser considerado “ilegível” para a época em que foi concebido – atravessa o

século XX em distintas atualizações; e como pode ser elaborada uma “novela futura”, reclamada como precursora por distintas gerações, sem conexão com sua própria época.

Assim, a partir do *Museo de la Novela de la Eterna*, este trabalho se propõe a acompanhar alguns momentos de seus percursos de escrita, publicação e recepção (Capítulo 1); apresentar elementos que caracterizam sua proposta literária os quais, por seu caráter informe e aberto, se oferecem ao vínculo tanto com abordagens teóricas e conceituais quanto com outras produções literárias difundidas no contexto de sua publicação, vínculos esses que sinalizam para uma espécie de latência de atualização presente na obra (Capítulo 2); e, por fim, sugerir uma possível rede de afinidades entre o *Museo* de Macedonio Fernández e a obra de outros escritores latino-americanos que lhe foram contemporâneos, com trajetórias no campo literário e/ou linguagens literárias passíveis de dialogar com o objeto em questão (Capítulos 3 e 4). Para isso, foram escolhidos o uruguaio Felisberto Hernández, o chileno Juan Emar e o equatoriano Pablo Palacio.

Pretende-se mostrar como o *Museo* comporta, por seus princípios teóricos e pela flexibilidade de sua estrutura inconclusiva, uma dimensão que se adere a diversas conexões. Essas conexões – com a formulação de uma linguagem *criolla*, com as teorias críticas difundidas na segunda metade do século XX, com as produções literárias do chamado *boom latino americano* ou posteriores a ele – sinalizam o caráter não ortodoxo e multifacetado de uma obra que se presta a constante atualização. Nesse sentido é que podem ser vistas as recentes traduções do *Museo de la Novela de la Eterna* que, quase um século após sua concepção inicial, sinalizam para um interesse crescente suscitado pela obra ou por sua fama. Nesses termos é abordada a relação de mobilidade que o *Museo*, proposto para ser “novela futura”, estabelece com seu porvir.

Por sua vez, o gesto de encontrar escritores e obras com os quais seja viável estabelecer o diálogo com Macedonio e o *Museo* nasce do intuito de identificar um contexto de pertencimento a ambos – a Macedonio e seu romance –, de alguma maneira recusado pelas adjetivações que circunscreveram seus nomes. Nesse caso se estabelece um recorte temporal que diz respeito ao presente da “novela futura”. A proposta de acompanhar as trajetórias de recepção de Felisberto, Palacio e Emar, paralelamente ao trajeto de Macedonio Fernández e do *Museo* no campo literário, envolveu percorrer resenhas e textos críticos em busca de temas recorrentes e que permitissem a identificação de uma superfície interpretativa da qual partem para a formulação de

juízos e determinação de lugares.¹ Pretende-se identificar a presença de uma trama, ainda que invisível, que vincule escritores e obras afins a certas concepções presentes no *Museo*, cujas trajetórias de recepção tenham igualmente apresentado um traçado peculiar, no sentido de que tenham sido localizados como excêntricos ou marginais em relação aos próprios movimentos de vanguarda.

Tal excentricidade mostra-se legível no interior de um contexto específico da Modernidade e parece convidar novos termos para o estabelecimento das relações de leitura. Por ímpares que pareçam, as obras com as quais se propõe o diálogo com o *Museo* – e ele próprio – podem ser lidas a partir de elementos que se consolidaram no correr da Modernidade. Esses elementos dizem respeito à constituição de certa subjetividade e de uma dinâmica das representações que coloca em jogo tanto a percepção do tempo, quanto a viabilidade de formular construções narrativas. Dizem respeito, também, à busca de adequação da narrativa ao contexto de modernização que marca o início do século XX, que pressupõe o gesto reflexivo através do qual todo fazer pede a reflexão sobre si mesmo e que, no caso das narrativas em questão, culminam em seu caráter fragmentário.

Na aula inaugural do Collège de France, *Escutar os mortos com os olhos*, Roger Chartier evoca a imagem de Borges na qual o livro figura, não como uma entidade “enclausurada”, mas como uma relação. Nessa acepção, o *Museo de la Novela de la Eterna* se localizaria extremamente distante da clausura, em um lugar oposto que chega a desnortear por suas fissuras. Com isso, aposta em uma dinâmica de leitura na qual o leitor é convidado a realizar um papel fundamental e participativo na construção da obra. Como museu, o romance de Macedonio realiza-se a cada olhar visitante e a cada modo de relacionar e significar as diversas partes de que é composto. O vínculo entre essas partes não é sempre evidente e se estabelece diferentemente em cada entrada de leitura. Em diferentes graus, algo similar ocorre nas obras convidadas a dialogar com o *Museo*.

¹ Essa análise da recepção foi realizada a partir dos textos que estão disponíveis nas edições da Colección Archivos de Macedonio Fernández, Pablo Palacio e Juan Emar (volumes 25, 41 e 62, respectivamente), além de publicações específicas sobre os quatro escritores constantes de livros e artigos de publicações acadêmicas, e das coleções de resenhas e artigos de jornais disponíveis nos fundos de documentação de Juan Emar e Felisberto Hernández, reunidos no CRLA-Archivos de Poitiers. No que concerne ao material de recepção especificamente sobre Macedonio Fernández, abordado especialmente no primeiro capítulo da tese, some-se os textos recolhidos principalmente nos acervos da Biblioteca Nacional de Buenos Aires e na Biblioteca del Congreso de Buenos Aires.

Uma outra imagem evocada por Chartier nesse mesmo texto é a do livro como um ser dotado de corpo e alma. O primeiro é consolidado em sua forma e materialidade e a segunda diz respeito às ideias que veicula e difunde. Do suporte códice aos elementos paratextuais – prólogos, advertências e epílogos, por exemplo – e à organização dos capítulos, o corpo do livro apresenta o semblante das ideias que o recheiam e, a partir dele, se disseminam sem materialidade. A figura do autor aparece, então, e somente na Modernidade, como um dispositivo de contenção da proliferação dos discursos e ideias.

O *Museo* apresenta seu corpo fragmentado e ideias que, em movimentos rápidos ou interrompidos, se remetem a esse corpo e às relações que o envolvem – personagens, leitores, críticos, os limites do gênero e noções de obra literária. Tanto seu semblante como as ideias que o *Museo* se propõe a lançar sobre si mesmo, aos quatro ventos, estão entre os motivos que o fazem ser lido como excêntrico e atípico. As obras convidadas para dialogar com ele, também lidas como excêntricas, apresentam pontos de contato que lhes conferem estruturas similares. Como Macedonio, Felisberto, Emar e Palacio desarticulam a função de autoria e criam personagens-autores cuja autoridade sobre o texto é minimizada e cujo potencial de contenção se mostra contraditório, na medida em que constroem narrativas fragmentárias e dispersivas.

Capítulo 1

“He sido lanzado a la literatura”: Macedonio no campo literário

Escribo porque siento la necesidad de escribir, de sacar afuera lo que tengo en la cabeza. Guardaré los papeles en una caja de latón. Los nietos de mis nietos desenterrarán. Entonces será distinto.

(Antonio Di Benedetto. *Zama*)

1.1 Publicações

Esta primeira parte do capítulo se dedica a acompanhar certos pontos da trajetória de publicações de Macedonio Fernández e de suas reflexões a respeito do fazer literário visando identificar elementos que se realizarão no *Museo de la Novela de la Eterna*. Entre tais elementos vale apontar, por exemplo: o jogo com perspectivas inusitadas a partir de personagens que contestam a obviedade do cotidiano; a concepção do presente como intervalo de tempo privilegiado, em detrimento da autoridade da tradição; a concepção de escrita como processo de contínuo fazer, refazer, virar do avesso, desdobrar, emendar, o que confere à obra uma feição fragmentada e o que caracteriza, inclusive, seu próprio histórico de publicações; o reclame pela autonomia do campo literário que defende um caminhar independente do vínculo de representação do real, entre outros.

Esse acompanhamento do percurso de publicações de Macedonio é proposto como uma maneira de contextualizar o romance entre suas preocupações teóricas, e, também, como possibilidade de situar as trajetórias de recepção de sua obra, assunto da segunda parte deste capítulo. Uma vez que o trabalho principia da inquietação produzida pelo encontro com as frequentes afirmações e reafirmações de que Macedonio e seu *Museo* teriam sido extremamente particulares, essa contextualização objetiva traçar o panorama a partir do qual ambos foram significados e ressignificados.

Considera-se importante a realização desse acompanhamento das publicações e caminhos da recepção da obra na medida em que isso implica colocar em questão a naturalidade com que é abordada a “raridade” do escritor e de seu *Museo*. Se, por um lado, ambos apresentam traços definitivamente próprios ou particulares, por outro, parece necessário tanto evocar o trabalho de reflexão teórica do escritor que desembocou no romance, quanto deixar um pouco de lado as imagens de “loucura” ou

“genialidade” que o aparta de todo intuito de contextualização e que foram alimentadas e reforçadas por boa parte da fortuna crítica.

1.1.1 Entre a criação e a teorização: escolhas estéticas e percurso literário

A colaboração em jornais e revistas de cunho político ou artístico e literário caracterizou a maior parte das publicações de Macedonio Fernández desde fins do século XIX até meados do XX. O suporte periódico se apresentou como o meio eleito pelo escritor para fazer chegar ao público seus textos, o que se mostra como aspecto interessante na medida em que se pode pensar em tal escolha nos termos de uma opção estética. Se, por um lado, a grande circulação das revistas literárias e políticas foi, em fins do século XIX e início do XX, a marca da constituição de um espaço de debate intelectual, por outro, Macedonio se empenhava em escrever textos mais extensos, elaborados como livros e, de acordo com registros biográficos, não lhe faltavam contatos nos meios editoriais para publicá-los em tal formato.²

Se pensada como opção estética, a escolha do periódico traz à tona duas questões: a primeira concerne ao reconhecimento do presente como configuração temporal privilegiada, uma vez que tal suporte aposta em recortes temporais de curta duração; a segunda diz respeito à concepção do trabalho de escrita como processo fragmentário e de natureza inconclusiva. A primeira questão relaciona-se ao aspecto epistemológico da modernidade que define o instante do presente como o momento potencial de intervenção do homem no curso da história, em detrimento do imperativo da tradição ou do desejo de manter uma continuidade em relação aos tempos vindouros. Nos termos de uma opção estética de Macedonio, tal aspecto se explicita, sobretudo, nos textos de *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*, entre os quais se encontram menções frequentes à ideia de que o “hoje”, o “agora”, o “presente” seriam as únicas experiências temporais legítimas e efetivas. A segunda questão, mais visível na estrutura dos textos do escritor e no conjunto que formam ao se articularem entre si, envolve a concepção de que o trabalho literário se realiza em sequências de anúncios, interrupções e ressalvas em um processo contínuo e sempre inacabado. Nesse sentido, o

² As informações a respeito das relações de Macedonio Fernández com figuras do meio intelectual e editorial que poderiam facilitar a publicação de seus textos se encontram sistematizadas nos artigos de Carlos García e são mencionadas, de maneira mais pontual, nos estudos de Mónica Bueno (*Macedonio Fernández: un escritor de Fin de Siglo*), e de Ana María Camblong (“El archivo que se hizo cosmos”, publicado no oitavo volume da coleção *Historia crítica de la Literatura Argentina*, dedicado ao escritor).

Museo de la Novela de la Eterna teria se iniciado como obra desde suas primeiras menções e mostras, publicadas em revistas e jornais literários. A promessa e os anúncios do romance já seriam parte do próprio *Museo*, cujo processo interminável de inícios, desenvolvimentos, recuos, correções e elaboração de reflexões teóricas sobre a confecção do texto termina por conferir ao romance o aspecto de estilhaçado no tempo e fragmentado no espaço.

A partir dessa perspectiva, o percurso dos textos publicados por Macedonio teria acompanhado o ritmo incompleto e interrompido de sua escrita.³ Dada a efemeridade característica aos suportes periódicos, vários de seus artigos ficaram desconhecidos até o momento em que foram recuperados em antologias, e, apenas muito depois de sua morte, foi reunida a totalidade dos escritos publicados. O mesmo ocorreu com os textos inéditos, que formaram extenso volume de manuscritos os quais foram posteriormente organizados e editados por seu filho, Adolfo de Obieta.

Por iniciativa da *Editorial Corregidor*, o conjunto de seus textos vem sendo publicado desde os anos 1970, conformando a coleção *Obras completas*, composta de dez volumes. Não obstante, algumas reedições dos títulos dessas *Obras completas* são acompanhadas de anexos com textos até então inéditos, e volumes de estudos críticos por vezes dispõem de textos não contemplados pela coleção.⁴ Com isso, o caráter fragmentário e incompleto que se colocava como uma opção estética e teórica da escrita de Macedonio acompanhou também o histórico de suas publicações ao mesmo tempo que marcou, em contrapartida, as leituras críticas anteriores à década de 1960.

Em vida, o escritor teve publicados quatro volumes de textos seus, dos quais: o primeiro em 1928, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*,⁵ que reúne reflexões sobre metafísica e pequenas narrativas literárias nas quais é entrevisto o vínculo estreito entre ambos os campos – literatura e metafísica –, cujo solo comum se localiza na dimensão

³ Mónica Bueno sinaliza para dois aspectos concernentes à marca da incompletude que acompanha as publicações de Macedonio Fernández: “en primer lugar, el descreimiento de Macedonio en el libro como un objeto cultural terminado y completo, desconfianza que lo lleva a preferir la publicación de sus escritos en diferentes revistas; en segundo lugar, la fragmentación de sus libros pone en acto su formulación de escritura infinita que se va haciendo y confirma la existencia del utópico lector saltado: textos sin frontera, sin desenlaces” (BUENO. *Historia literaria de una vida*, p. 38-39).

⁴ A última publicação de textos inéditos que identificamos data de 2007 e aparece no volume *Impensador mucho*, organizado por Daniel Attala. São setes textos sobre Metafísica acompanhados de uma resenha de Miguel Virasoro de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, publicada em *Síntesis*, em outubro de 1928.

⁵ Esse texto foi escrito como uma afronta à teoria de Kant, segundo a qual existiria algo incognoscível por trás dos fenômenos. De acordo com Macedonio, seu intento nesse livro era o de “codear fuera a Kant” para exorcizar a ideia de que não fosse possível conhecer o Ser, negando sua humanidade. Esta obra foi posteriormente reeditada no conjunto das *Obras completas* de Macedonio Fernández pela Editorial Corregidor.

onírica e sua interseção com a vigília;⁶ o segundo em 1929, *Papeles de Recienvenido*, que reunia artigos e pequenas narrativas escritos para os periódicos de vanguarda dos anos 1920, sobretudo *Proa*⁷ e *Martín Fierro*;⁸ em 1941, é publicada *Una novela que comienza*, em Santiago do Chile, apresentando-se como uma pequena mostra do que viria a ser o *Museo de la Novela de la Eterna*; e, em 1944, foi reeditado o *Papeles de Recienvenido*, ao qual foi acrescido o texto “Para una teoría de la humorística” e uma segunda parte, *Continuación de la Nada*, que conforma outra coleção de artigos redigidos na década de 1930 e início de 1940, alguns inéditos, outros publicados nas revistas *Sur* e *Papeles de Buenos Aires*.⁹

As primeiras publicações de Macedonio Fernández datam de 1892 e consistem em sete artigos que saíram no jornal *El Progreso*, que se subtitulava “literário, científico y artístico”. Entre esses sete artigos, um é de viés mais político, “La revolución democrática”, e os demais são narrativas literárias que abordam com humor temas cotidianos.¹⁰ Em 1893, o poema “Gatos y tejas” aparece em outro periódico de Buenos Aires.¹¹ Entre 1896 e 1897, são publicados quatro ensaios sobre metafísica no

⁶ A própria tese que intitula o livro parece ser o tema das narrativas fictícias que acompanham os ensaios teóricos. Trata-se de intervenções oníricas no tempo da vigília, corrompendo a causalidade necessária entre os fatos, implodindo a linearidade temporal e a concretude do espaço (FERNÁNDEZ. *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*).

⁷ Dirigida por Borges, a revista *Proa*, em sua primeira fase, circulou entre 1922 e 1923, período no qual acolhe os textos de Macedonio Fernández e Rafael Cansinos-Asséns, contando apenas com três números. Na segunda fase, de 1924 a 1926, conta com quinze números e é dirigida, inicialmente, por quatro escritores – Jorge Luis Borges, Alfredo Brandán Caraffa, Pablo Rojas Paz e Ricardo Güiraldes. Em 1925, Ricardo Güiraldes se afasta da revista. Nessa segunda fase de *Proa*, a publicação assume um caráter mais acadêmico que vanguardista e, com a saída de Güiraldes, os três editores que restam em sua direção publicam um editorial que a afasta, definitivamente, da proposta ultraísta. A esse respeito, ver: SALVADOR. *Revistas argentinas de vanguardia*; SCHWARTZ. *Vanguardas Latino-Americanas*.

⁸ Dirigida por Evar Méndez, a revista *Martín Fierro* teve a duração de quatro anos e alcançou a publicação de 45 números entre 1924 e 1927. A revista se estabeleceu em torno do grupo vanguardista conhecido por Grupo Florida ou *martinfierroista*, e seu título se apresentava como inspirado na seguinte estrofe de *La vuelta de Martín Fierro*: “De naides sigo el ejemplo, /naides a dirigirme viene; /yo digo cuanto conviene, /y el que en tal güeya se planta, /debe cantar, cuando canta, /con toda la voz que tiene” (HERNÁNDEZ, J. *La vuelta de Martín Fierro*).

⁹ Com a exceção de “Para una teoría de la humorística”, os textos desta publicação foram posteriormente reunidos em: FERNÁNDEZ. *Papeles de Recienvenido y continuación de la nada*.

¹⁰ “La revolución democrática”, “La música”, “Don Cándido Malasuerte”, “El teatro aquí”, “La calle Florida”, “Digresiones filológicas” e “La casa de baños” foram publicados, respectivamente, nos números 1, 2, 6, 7, 8, 11 e 12 do jornal *El Progreso* e, posteriormente, reunidos em: FERNÁNDEZ. *Papeles antiguos*.

¹¹ Dessa publicação não se sabe ao certo a fonte, que talvez seja *El Imparcial*, segundo informação de familiares que guardaram apenas o recorte do poema. Também incluída em: FERNÁNDEZ. *Papeles antiguos*.

jornal *El Tiempo* e, em 1897, o artigo “La desherencia” sai no jornal socialista *La Montaña*, então dirigido por Leopoldo Lugones.¹²

Neste ano de 1897, Macedonio Fernández, Julio Molina y Vedia e Arturo Muscari levaram a cabo a comentada experiência de formar uma colônia anarquista no Paraguai.¹³ De acordo com alguns críticos, a expedição teria fracassado mais por “fraquezas físicas” e “inospitalidades locais” que por alguma debilidade ideológica. Fato é que tal evento será evocado com frequência nos primeiros depoimentos registrados de amigos do escritor nos momentos em que, mais do que a realização de uma crítica de seus textos, eram tecidos comentários a respeito de suas concepções artísticas mescladas a anedotas pessoais.

Ainda que em termos geracionais Macedonio Fernández se alinhe a Leopoldo Lugones, Jorge Borges, Juan B. Justo e José Ingenieros, sua produção literária assumirá maior visibilidade na década de 1920, quando então o escritor é reclamado pelos jovens vanguardistas como um de seus precursores. Enquanto a América Hispânica assistia à difusão do movimento modernista que operava uma renovação linguística e literária, tratando de alcançar “mundos suntuosos por el camino de los sentidos”,¹⁴ de acordo com Jo Anne Engelbert, “Macedonio retrocedía hacia su mundo interior por un camino cada vez más austero”.¹⁵ Emir Rodríguez Monegal também aponta para a impertinência de classificar a produção de Macedonio em linhagens geracionais, observando que enquanto Roberto Payró, Julio Herrera y Reissig, José Enrique Rodó e Leopoldo

¹² Como observa Christian Ferrer, esse periódico era datado a partir dos anos transcorridos desde a Comuna de Paris e, com isso, como outras publicações de mesmo alinhamento político, “enfaticava que el tiempo, aun siendo irreversible, era desviable a favor” (FERRER. *Cabezas de tormenta*).

¹³ Em correspondência a Natalicio González, datada de 1951, na qual aceita a publicação de um volume com seus *Poemas* – que se realizará apenas no ano seguinte à morte do escritor –, Macedonio comenta essa experiência de juventude: “el grito animador suyo me llegó asoleado como el dulce Paraguay que he conocido mucho hasta el norte y recorrí en mi más grande crisis de los 22 años, cuando yo era anarquista spenceriano (y sigo creyendo que el Estado es una de las más injustas cargas de la humanidad, pero tendría que suprimirse por todos los Estados al mismo tiempo porque el que se disolviera solo sería devorado ávidamente)” (FERNÁNDEZ. *Epistolario*, p. 72).

¹⁴ Iniciado com a publicação, em 1888, de *Azul*, de Rubén Darío, o modernismo hispano-americano teve em Leopoldo Lugones seu maior expoente entre os escritores da região sul do continente. A peculiaridade do modernismo em relação às demais variações estilísticas das chamadas “escolas literárias” reside no fato de que teria sido o primeiro movimento estético iniciado na América Latina, a partir de onde se difundiu pela Europa e, de maneira especial, pela Espanha. É importante reforçar a distinção da designação “modernismo” no campo literário hispano-americano e no brasileiro, relacionado à produção vanguardista. Concebido como uma reação ao realismo, o modernismo hispano-americano cultivou o gosto pelo hermético – em oposição ao didático –, por uma linguagem culta e erudita, e pela evocação de temas esplendorosos. Do parnasianismo emprestou elementos mitológicos greco-latinos, nórdicos e orientais. Do simbolismo, por sua vez, a crença em uma realidade escondida por trás das palavras, de maneira que Borges chegou a dizer, em sua juventude, que Lugones criava metáforas tão visíveis que terminavam por tampar aquilo que queriam mostrar.

¹⁵ ENGELBERT. El proyecto narrativo de Macedonio Fernández.

Lugones construíam suas obras, de cunho modernista, Macedonio elaborava “a espaldas de su generación, el instrumento intelectual y poético con que superarla”.¹⁶ Mais de uma vez Macedonio explicitou sua resistência à estética da “musiquita” modernista com seus “soniditos” e, mais tarde, chamou de Culinária a arte que lançava mão de um apelo sensorial, em oposição a uma arte conceitual e intelectual, a qual então considerava verdadeiramente Literatura.¹⁷ Assim, a despeito de a produção literária de Macedonio ter se iniciado ainda em fins do século XIX, a década de 1920 é considerada ponto determinante para a formulação dos seus princípios estéticos e como marca do período a partir do qual se dedicou com maior frequência ao trabalho literário e às reflexões mais sistemáticas sobre literatura.

Nesse período, Macedonio colabora com revistas vinculadas ao grupo ultraísta do Rio da Prata organizado, entre outros, por Jorge Luis Borges, que então havia acabado de voltar da Espanha, onde havia se aproximado do movimento ultraísta espanhol. Ao transpor o ultraísmo para a América, Borges o define da seguinte maneira:

O ultraísmo não é uma seita carcerária. Enquanto alguns, com altiloquência juvenil, consideram-no como um campo aberto, onde não há obstáculos que mortifiquem o espaço, como uma ânsia insaciável de horizontes, outros simplesmente o definem como uma exaltação da metáfora, essa imortal artimanha de todas as literaturas, que hoje, continuando a tendência de Shakespeare e de Quevedo, queremos rejuvenescer.¹⁸

Nesses termos, é apresentada a revista *Proa*, concorde ao ultraísmo e cujo mote seria a supressão dos limites da arte – fossem acadêmicos ou espaciais –, bem como a atualização de suas tendências. Será nas publicações de *Proa* que Macedonio Fernández apresentará seu personagem Recienvenido – imagem através da qual se autodenomina “recién llegado al mundo literario”.¹⁹ O Recienvenido parece abarcar tanto uma localização imprecisa no que concerne aos limites espaciais imprecisos e definidos pela negação, quanto o olhar “renovador” do desconhecido em face à tradição, que se configura, ao mesmo tempo, a partir do estranhamento e de uma ingenuidade que

¹⁶ RODRÍGUEZ MONEGAL. Macedonio, Borges y el ultraísmo, p. 171-183.

¹⁷ “Belarte debe llamarse al Arte, para excluir netamente la sensorialidad, cuyo oficio y cultivo debe llamarse Culinaria”, afirma Macedonio. Logo a seguir, define o que considera como Culinária: “es Culinaria toda versificación, el ritmo, en la consonancia, en las onomatopeyas y en las sonoridades de vocablos y ritmos de sus acentos”, escreve em “Para una Teoría del Arte”, texto redigido por volta de 1927 (FERNÁNDEZ. *Teorías*, p. 235/236).

¹⁸ BORGES. Ao oportuno leitor, p. 247.

¹⁹ “Confesiones de un recién llegado al mundo literario; esforzados estudios y brillantes equivocaciones” foi publicado inicialmente em *Proa*, ano 1, n. 1, ago. 1922. Posteriormente, junto aos demais artigos publicados nessa época, foi recolhido em 1929, sob o título de *Papeles de Recienvenido*, pela Editorial Proa.

questionam os elementos mais óbvios da experiência cotidiana, tornando-os uma espécie de “ficção absurda”.

Contudo, esse procedimento do olhar estranhado e ingênuo que produz descrições insólitas de situações cotidianas e incrustadas na sociabilidade moderna urbana parece vir de antes e ir além do ímpeto vanguardista dos anos 1920. Ainda nos textos das primeiras publicações de Macedonio aparece um personagem-narrador que descreve com ironia o movimento da Calle Florida, por exemplo, a partir deste mesmo olhar de estranhamento. Posteriormente, nos anos 1940, o Bobo de Buenos Aires produz também narrativas insólitas e reage ao mundo a partir de uma postura estrategicamente ingênua e, conseqüentemente, estranha. Tanto o Recienvenido, quanto o narrador de “Calle Florida” e o Bobo de Buenos Aires são personagens de relatos carregados de um humor que ataca, pelo avesso, as representações sociais e comportamentos óbvios da sociabilidade urbana, ao mesmo tempo que colocam em jogo certa autonomia do texto literário em relação às diretrizes espaciais, temporais e de causalidade.

O questionamento do potencial representativo da linguagem, bem como a exploração de paradoxos e ambigüidades como artifícios literários que reclamam certa autonomia da literatura, presentes na produção literária de Macedonio, são pontos que, de fato, coincidem com certa estética vanguardista. No entanto, em Macedonio, essas engrenagens humorísticas e literárias parecem mais permanentes que o fervor vanguardista das décadas de 1920 e 1930. Seja como for, essas coincidências estéticas, entre outros fatores mais ou menos biográficos, abriram o caminho para o reclame do grupo *martinferrista* por Macedonio como precursor, bem como para sua associação estreita à vanguarda pela produção crítica sobre sua obra.

Macedonio beirava os 50 anos quando os jovens ultraístas, que tinham em torno de 20 anos de idade, reclamavam por ele como um de seus “maestros” ao mesmo tempo que faziam frente aos nomes do modernismo. Essa diferença de idade Macedonio comenta bem humorado, em carta a Alberto Hidalgo, diretor da *Revista Oral*: “no sé por qué causa, o culpa mía, tengo más años que todos los colaboradores y jóvenes escritores”.²⁰ Com Ricardo Güiraldes,²¹ Macedonio Fernández foi eleito precursor do

²⁰ Essa carta é datada de 12 de junho de 1926 (FERNÁNDEZ. *Epistolario*, p. 411).

²¹ A respeito do papel de Ricardo Güiraldes (Buenos Aires, 1886-1927) em relação aos jovens vanguardistas, Marina Gálvez Acero observa que a afinidade vinha de um interesse comum por “indagar y reafirmar ‘lo nuestro’ pero dentro de un contexto cultural no limitado y empobrecedor.” E considera, ainda, que tais “eran las inquietudes que siempre había sentido Güiraldes, por eso se entregó de lleno a estas empresas culturales, que muy significativamente llevó a cabo en compañía de jóvenes de una generación posterior a la suya, que, por fin, le reconocieron, como a Macedonio Fernández,

movimento ultraísta que, nesse procedimento, de acordo com Emir Rodriguez Monegal, inventava uma veloz genealogia.²² Sobre isso Borges escreve, em artigo de 1937, publicado em *El Hogar*:

Todo mundo sabe que não há geração literária que não eleja dois ou três precursores: varões venerados e anacrônicos que por motivos singulares se salvam da demolição geral. A nossa elegeu dois. Um foi o indiscutivelmente genial Macedonio Fernández, que não teve outros imitadores além de mim; outro, o imaturo Güiraldes do *Cencerro de cristal*.²³

Assim, a relação com os jovens ultraístas marcou fortemente as leituras de Macedonio, que amiúde o localizaram como vanguardista ou precursor da vanguarda, principalmente até fins da década de 1960. Macedonio participou dos encontros da *Revista Oral*, dirigida por Alberto Hidalgo, e era frequentemente convidado pelo grupo para escrever *brindis* para encontros aos quais nem sempre comparecia. Nesse sentido, quando receberam Filippo Marinetti, por exemplo, Macedonio foi encarregado de escrever o discurso de recepção no qual deixa clara a discordância política com o futurista italiano:

En materia política soy adversario vuestro [...], pues mientras parecéis pasatista en cuanto a teoría del Estado, lo que me impresiona contradictorio con vuestra estética, y creéis en el beneficio de las dictaduras, provisionarias o regulares, yo no conservo de mi media fe en el Estado más que la mitad [...]. Como todos los hombres de carrera intelectual os estoy agradecido por la consagración de vuestra vida a la emancipación de un error de debilidad, de tontería, de preocupación, de cálculo: la veneración del pasado.

Pero la verdad es, señor Marinetti, que me privé del placer de acompañaros porque aún no se había definido vuestra visita como exenta de propósito político, y habría tenido que molestar con salvedades un ambiente de cordialidad.²⁴

Nessa passagem, explicita-se uma questão que aparecerá em diversos momentos da obra do escritor, e que consiste em articular estética e política sem, no entanto, se aproximar de uma estética que se pretende representação da realidade. É tangível pensar que, de acordo com sua concepção, a estética não é política na medida em que espelha e denuncia a realidade social, mas, ao contrário, sua concepção de política a considera

‘precursor’ y mentor de unas ideas y propósitos que ambos habían anticipado en el tiempo” (ACERO. Ricardo Güiraldes, p. 101).

²² RODRÍGUEZ MONEGAL. Macedonio Fernández, Borges y el ultraísmo, p. 171-183. También a esse respeito, escreve Borges: “Como Güiraldes, Macedonio permitió la vinculación de su nombre a la generación llamada de *Martín Fierro*” (BORGES. *Macedonio Fernández*, p. 21).

²³ SCHWARTZ; ALCALA (Org.). *Vanguardas argentinas do século 20*, p. 179.

²⁴ FERNÁNDEZ. Brindis a Marinetti. In: FERNÁNDEZ. *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*, 1981. p. 61-62.

como algo sensível às operações estéticas. É nessa direção que brinca com uma candidatura presidencial na qual, com os companheiros vanguardistas, elabora uma série de intervenções inusitadas e provocativas que supostamente desembocariam em consequências políticas concernentes a certa maneira de perceber e aceitar aquilo que é convencionalizado como lógico.

A campanha presidencial foi elaborada a partir de dois movimentos. O primeiro era o de promover uma série de intervenções incômodas, como distribuir escadas íngremes com degraus de alturas díspares; açucareiros que impossibilitavam adoçar o café; espalhar coisas enormes e muito leves ou pequenas e extremamente pesadas; distribuir envelopes-cartas, ou cartas-envelopes, que não se deixariam definir ao certo. O segundo era o de fazer circular seu nome como uma figura misteriosa que colocaria fim aos incômodos provocados anteriormente e, para isso, então, distribuía papéis com seu nome, sem sobrenome, pelos cafés; “esquecia” nas praças e bibliotecas livros que considerava interessantes com seu nome escrito na primeira página; soltava bilhetes com as promessas de sua presidência, entre as quais estava a revogação da lei da gravidade.

Nesse jogo, a política aparece imbricada às intervenções humorísticas e misteriosas que se ocupariam de contrariar a obviedade do mundo a partir da distribuição de objetos absurdos e de fragmentos literários. Ao mesmo tempo, através de insinuações sutis e enigmáticas, sugeria o nome “Macedonio” como um misterioso personagem que faria cessar os incômodos. Na viagem ao Paraguai, essa candidatura foi outro evento recuperado com frequência nos estudos sobre o escritor e é relacionada aos primórdios da idealização do *Museo de la novela*. É a partir desse período que aparecem as primeiras menções ao romance, que então se inicia como promessa. Não obstante, o texto do romance, publicado muito tempo depois, faz menções a essa campanha presidencial quando, por exemplo, se apresenta como “novela salida a la calle”.

Nesses anos 1920, Macedonio publica dois livros – *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* e *Papeles de Recienvenido* – e inicia a redação dos dois romances. *Adriana Buenos Aires*, última novela mala parte do projeto de escrever um romance paródico guiado pelo intuito de colocar em evidência as fragilidades e clichês da literatura romântica, extremamente descritiva, sentimental e direcionada para o desenvolvimento de um enredo de amores improváveis e traições. Concomitantemente, o *Museo de la Novela de la Eterna*, primera novela buena, funcionaria, por contraste ao *Adriana*, na exposição de suas reflexões a respeito de uma nova teoria do romance, na

recusa dos clichês narrativos e na intenção de produzir um corte definitivo na tradição do gênero.

Ambos foram elaborados para serem publicados e vendidos juntos. *Adriana Buenos Aires*, originalmente *Isolina Buenos Aires*, teria sido escrito em 1922, passando por uma revisão em 1938, quando Macedonio lhe acrescenta três capítulos e algumas notas de rodapé. Já a escrita do *Museo de la Novela de la Eterna* teria começado um pouco depois, sendo suas primeiras menções de 1927 e 1928. À sua elaboração o escritor se dedicou durante os outros 25 anos de sua vida.

Sem ter jamais visto suas “novelas mellizas” publicadas, Macedonio não se privou de anunciá-las inúmeras vezes em correspondências aos amigos ou a possíveis editores, bem como através de referências intertextuais. Tal é o caso de uma carta de 1928, enviada ao redator da revista *Crítica*, na qual Macedonio afirma que daí a dois meses seu romance estaria pronto para a publicação e que não faltariam razões à revista para recomendá-lo. Um aspecto interessante dessa missiva figura na evocação das atividades da campanha presidencial como passado literário:

No faltarán fundamentos à “Crítica” para recomendarla. “Mis Obras Completas y de no escribir más” no son mi único antecedente para seguir cultivando el arte literario. Tengo también obra de severidad clásica: mis sobres, titulados “carta externa” o “carta sin sobre”, por ser esquelas escritas totalmente en el sobre, cuyos espacios en blanco soy el primero que ha descubierto, y que han sido muy bien recibidas por veredas y tranvías (soy literato arrojadizo; mis amigos las dejan caer donde mi carta es un sobre perdido con premios al que le encuentre el sobre). Como dejarlos caer puede no ser siempre fácil, caso de suspenderse la ley de la gravedad – tenemos un Intendente tan innovador –, hay también los sobres suspensos de una chinche.²⁵

Os envelopes-cartas distribuídos durante a curiosa campanha de Macedonio à presidência são apresentados como elementos de seu portfólio literário em uma argumentação que se estrutura de acordo com o modo de olhar dos personagens anteriormente referidos: independente da lógica causal e imerso em uma ironia que, de algum modo, sinaliza o lugar no qual pretende assentar seu romance. Esse lugar aparece aí como definitivo, “Obras Completas y de no escribir más”, e como alternativo à “severidad clásica”. É assim, pois, reforçada a ideia de que sua proposta estética seja concebida como uma ruptura definitiva e venha disposta a inaugurar um novo lugar para o literário.

²⁵ FERNÁNDEZ. *Epistolario*, p. 405.

Na mesma direção, Borges apresenta uma leitura da campanha de Macedonio como berço do *Museo de la Novela de la Eterna*: “de estas maniobras más o menos imaginarias y cuya ejecución no había que apresurar, porque debíamos proceder con suma cautela, surgió el proyecto de una gran novela fantástica”.²⁶ Também na concepção de Enrique Fernández Latour o *Museo* teria sido semeado nesse momento, visto considerar que o argumento para o romance coincidiria com aquilo que pretendiam realizar na campanha:

Inundar la ciudad de artefactos de nuestra invención destinados a hacer la vida cada vez más incómoda e indeseable para que, cuando la desesperación general llegara al colmo, interviniera Macedonio, todopoderoso restaurador de agrados y placeres y, por eso mismo, anulador instantáneo de toda aspiración rival a la suya a la Presidencia de la República.²⁷

Esse vínculo entre a campanha presidencial e o *Museo de la Novela de la Eterna* pode ser lido a partir do desejo de realizar a literatura, ou seja, de torná-la real no gesto que a insere no cotidiano. O *Museo* teria como ponto de partida a idealização de um romance que acontece nas ruas, ao passo que as ações realizadas no jogo da campanha presidencial seriam literárias e, com isso, se fundaria uma intertextualidade. Outra referência intertextual estaria no Presidente, personagem que organiza as ações que movimentam o romance distribuindo tarefas aos demais personagens e cujas artimanhas se aproximariam daquelas que teriam mobilizado a campanha presidencial dos *martínfierristas*.²⁸ Paralelamente a esses movimentos insólitos, apresentados como engrenagens que movimentariam o romance, é também desde a década de 1920 que Macedonio se dedica a pensar, para além do conteúdo do *primeiro romance bom*, em alicerces teóricos próprios que o diferenciem daquilo que era até então produzido dentro do gênero.

Essa década é identificada como determinante na história do romance na Argentina, mais especificamente o ano de 1926, no qual são publicados *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, e *Zogogibi*, de Enrique Larreta, tomados como exemplares de conclusão de certa estética rural e idealizada, bem como *Los desterrados*,

²⁶ BORGES. *Macedonio Fernández*, p. 18. De fato, como apontam alguns críticos e, em especial, Mónica Bueno, o *Museo de la Novela de la Eterna* se desenvolve a partir de um projeto cujo título inicial seria *El hombre que será Presidente* (BUENO. *Historia literaria de una vida*).

²⁷ FERNÁNDEZ LATOUR. *Macedonio Fernández candidato a presidente y otros escritos*, p. 22.

²⁸ Não sabemos quais foram as ações efetivamente levadas a cabo durante a campanha. A esse respeito, conta-se apenas com as menções, já comentadas, de Jorge Luis Borges e Enrique Fernández Latour sobre o evento. Ver: BORGES. *Macedonio Fernández*; e FERNÁNDEZ LATOUR. *Macedonio Fernández candidato a presidente y otros escritos*.

de Horacio Quiroga, e *El juguete rabioso*, de Arlt, como romances que inaugurariam uma nova estética.²⁹ Conforme observa Mario Goloboff, desde um pouco antes o panorama da narrativa argentina havia sido movimentado com as irreverências verbais de Oliverio Girondo e as “rupturas filosóficas, estéticas y literárias de Macedonio Fernández”.³⁰

Em carta a Germán Arciniegas, Macedonio menciona uma conferência radial proferida em 1929, intitulada “Doctrina de la Novela”, marcando o início da exposição de suas reflexões sobre a construção do romance.³¹ A partir desse momento, a elaboração de uma teoria do romance se colocou como questão central e constante nas produções intelectuais do escritor. Isso pode ser ilustrado pelas primeiras cartas trocadas com Ramón Gómez de la Serna – de quem manteria a amizade e a admiração por toda a vida – a partir dos anos 1920. Assim, em carta enviada por Macedonio em 1928, lemos um juízo que tece sobre os textos do escritor espanhol pautado em três traços que serão característicos em sua teorização sobre a literatura:

Admiro en usted el desdén no buscado por las lindezas de redacción, usted las reemplaza por los prodigiosos de dicción; y el hecho extraordinario en tal producción de no haber tenido quizás nunca un instante de “mal gusto” (llamo “mal gusto” al falsete y falsete a lo no sentido) [...]. Haga usted caso o no de mi pretensión de opinar en Estética. [...] Llamo Prosa a la Literatura, pues no soporto la versificación y ninguna forma de socorrerse la belarte de la Palabra con otras belartes.³²

Aí se destaca a resistência ao falsete e à versificação, artifícios que considera extraliterários na medida em que apelam para a sonoridade, própria à arte da Música. Esses artifícios, quando usados como estratégias literárias, de acordo com Macedonio, se afastam do campo artístico e se aproximam da Culinária. O jogo sonoro das palavras dá-se em confronto com a ideia defendida pelo escritor de autonomia do campo literário, cujo alicerce consiste na elaboração de obras que, no manejo de conceitos abstratos e restritos à escrita, provoquem o intelecto do leitor. Em outro trecho da mesma carta, marca o papel fundamental que atribui à invenção e à fantasia no fazer literário como contraponto à estética realista:

He comprendido que habrá otra Literatura, la inventiva pura, la de Invención, es decir, de suplantación o derogación de la Realidad, la Invención Absoluta,

²⁹ JITRIK. 1926, año decisivo para la narrativa argentina.

³⁰ GOLOBOFF. La primera novela de Roberto Arlt, p. 1-28.

³¹ Carta a Germán Arciniegas, 25 de abril de 1925. In: FERNÁNDEZ. *Epistolario*, p. 13.

³² Carta a Ramón Gómez de la Serna, 11 de setembro de 1928. In: FERNÁNDEZ. *Epistolario*, p. 46.

no interpretativa ni de descubrimiento en la Realidad de lo que otros no vieron.³³

Nessa passagem, Macedonio parece fazer referência tanto ao “realismo tradicional”, que se proporia a oferecer a realidade à interpretação; quanto à estética do modernismo, de cujo componente simbolista deriva a ideia de que existiria uma realidade a ser descoberta por trás das palavras. O distanciamento das propostas realistas ou modernistas é mantido ao longo da produção teórica e artística do escritor a partir da exaltação da fantasia e da invenção como elementos essenciais na construção dos relatos. Esses, por sua vez, teriam no procedimento de construção seu maior valor: “el tema o asunto en Arte es extraartístico, no tiene calidad artística, el tono y la ejecución son el Arte”.³⁴

A autenticidade do fazer literário, portanto, consiste em elaborar a construção do texto a despeito do tema sobre o qual se desenvolve. A reflexão teórica se apresenta, na perspectiva de Macedonio, como condição necessária a tal elaboração. Essa concepção, também mantida e desenvolvida na produção narrativa do escritor, desemboca na elaboração de um romance que se abre a todo momento. O componente misterioso e de fantasia se mantém na marca de contraposição ao realismo, mas não implica a abordagem misteriosa ou enigmática que conferiria o tom de suspense ao relato. Esse abrir-se do romance tanto objetiva mostrar ao leitor a teoria que sustenta a construção do relato, seus alicerces, quanto anuncia a todo tempo o que fazem os personagens e, em um dos prólogos, chega a antecipar a estrutura do relato. Com isso, assume a postura de que o conteúdo narrado é desimportante e de que o valor da obra literária é precisamente uma questão de elaboração, de técnica.

A proposta de abertura da literatura, que expõe seus procedimentos, métodos e técnicas, é justamente uma característica que o autor ressalta no *Museo de la Novela de la Eterna*. Parece ser em função desse traço que o romance, aparentemente escrito pelo avesso – expondo suas costuras e auxiliando o leitor a realizar uma leitura participante e que, consciente de estar lendo um produto de pura fantasia, passe a integrar seu processo de construção –, se propõe a ser a *primera novela buena*, subtítulo que marca o caráter inaugural pretendido com a obra. A proliferação de prólogos e o fragmentarismo aparecem, então, como sintomas de um texto que é, ao mesmo tempo, ficção e ensaio teórico sobre o fazer literário.

³³ Carta a Ramón Gómez de la Serna, 11 de setembro de 1928. In: FERNÁNDEZ. *Epistolario*, p. 47.

³⁴ Carta a Ramón Gómez de la Serna, 11 de setembro de 1928. In: FERNÁNDEZ. *Epistolario*, p. 46.

Na década de 1930, em função do contato com Alberto Hidalgo, Leopoldo Marechal, Raúl Scalabrini Ortiz e César Tiempo, Macedonio Fernández teve a possibilidade de difundir seus escritos e propostas artísticas nas revistas *Pulso*, *Libra*, *Poesía* e *Carátula*. No entanto, esse não foi, no percurso da produção literária de Macedonio, um período tão movimentado e público como a década anterior ou como viria a ser a seguinte. Paralelamente, nas publicações pontuais da década de 1930, “la tarea fundamental del autor seguía siendo la elaboración de una nueva novela que replazara la novela realista, mimética, basada en la representación de una realidad superficial, que predominaba en los gustos del público”.³⁵ Conforme assinala Nélide Salvador, essa década de 1930 teria sido determinante na produção de Macedonio Fernández para o desenvolvimento de um eixo estético cujo cerne consistia no estabelecimento de constantes inter-relações entre a atitude criadora e a teorização. Presente desde a publicação de seu primeiro livro, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* – no qual notas e parênteses são introduzidos ao texto interrompendo seu desenvolvimento linear e gerando, por vezes, um efeito humorístico –, esse traço da relação entre criação e teorização viria a ser o mais distintivo na sua produção narrativa. A partir dele o escritor se dedicou a elaborar os dois romances – *Adriana Buenos Aires* e *Museo de la Novela de la Eterna* – e a organizar suas reflexões teóricas e propostas estéticas sobre o gênero.

Em entrevista concedida a César Porcio, publicada em janeiro de 1930 no número 30 da revista semanal do jornal *La Nación*, Macedonio Fernández comenta sobre o projeto de sua *primera novela buena*, marcando a diferença que propõe em relação à tradição do gênero, a qual envolve, entre outros elementos, uma inversão na concepção temporal:

Tanteando en el vacío, estoy ensayando sin embargo, la técnica de una nueva novela. Para construirla no quiero especular con esas “imágenes vividas” o “fuertemente pensadas” que constituyen en natural acervo romántico del lector y que invariablemente usufructúa el novelista. [...] Mi novela será una novela de presente absoluto en cuanto a su afectividad, para no especular con el romanticismo inherente a los hechos acaecidos – ya dijo Ortega y Gasset antes que yo que romanticismo era nostalgia – no relataré sucesos pasados, sino acontecimientos que “pueden pasar”.³⁶

É ressaltado, assim, o intuito de elaborar o romance a partir de um repertório de possibilidades em detrimento da articulação do “acervo romântico” de que o leitor já

³⁵ SALVADOR. Delimitación y circunstancias, p. 352.

³⁶ PORCIO. Figuras del ambiente. Macedonio Fernández, p. 39.

dispõe e que comumente é mobilizado pela tradição do gênero. A modelagem do romance de caráter nostálgico, que apela para o repertório romântico do leitor, é um procedimento que o escritor enxerga a partir de certa ideia de farsa: “En literatura, este procedimiento me parece casi tan deshonesto como esas invitaciones de picnics, que debajo del precio de la entrada llevan escrita la indicación de que cada comensal tiene que llevarse el almuerzo”.³⁷ A nova técnica proposta parece situar-se em um campo externo ao da memória ao qual se remeteriam os “acervos românticos”. Contrária a essa concepção de romantismo, a novidade proposta descansa sobre um repertório de possibilidades.³⁸ Tais possibilidades podem, ainda, ser pensadas como antimemórias, ou seja, como constitutivas de uma bagagem literária que se contrapõe ao arcabouço da tradição do gênero.

Nesse sentido, o autor propõe-se a sair do terreno da memória para mobilizar a dimensão das possibilidades as quais, por sua vez, transitam de acordo com um sentido de possível que não conhece o impossível. As coisas que “pueden pasar” no tecido fictício do romance são apresentadas por Macedonio como emancipadas das noções de tempo, espaço e causalidade. Aí descansa um dos aspectos principais de sua obra, o qual é proposto como “definitivo” e afastado da “severidad clásica” da tradição do gênero, retomando a ideia exposta na carta ao editor da revista *Crítica*. O *Museo* é, assim, proposto como um trabalho artístico que aposta no impossível como critério de elaboração, e que também por isso se pretende inaugural. Tal obra é também apresentada para vincular-se a uma projeção de possibilidades cujo corte temporal se realiza no presente e, com isso, a distinção que marca em relação à tradição do romance é construída a partir da indiferença dirigida ao repertório consolidado, tanto do leitor, quanto do autor. Nessa temporalidade, portanto, Macedonio funda a distinção que identificará a novidade de sua proposta estética.

A maior parte do registro de seu trabalho intelectual dos anos 1930 se encontra, fundamentalmente, na correspondência. Nesse sentido, uma carta a Bernardo Canal

³⁷ FERNÁNDEZ, *Teorías*. Vale notar que é frequente a associação entre literatura e culinária ou temas afins nos textos de Macedonio. Geralmente, o vínculo é estabelecido para marcar aquilo que o escritor se propõe a afrontar. Arma uma taxonomia na qual toda literatura que apela aos sentidos ou à mobilização de um repertório romântico nostálgico, ou à estética realista, se enquadra no rótulo de Culinária, em oposição à Literatura como uma produção que se articula a operações intelectuais.

³⁸ Essas possibilidades, na concepção de Macedonio, não se encontram restringidas por parâmetros impossíveis. Ou seja, uma vez que a literatura é concebida como invenção, lhe é atribuído um escopo ilimitado de possíveis. As coisas “que pueden pasar” são, de alguma maneira, todas as coisas que podem ser inventadas, independentemente de qualquer restrição realista espacial, temporal ou submetida às leis da física.

Feijoó, de 1931, aparece acompanhada de um texto sobre sua “doutrina artística”, no qual Macedonio apresenta suas concepções estéticas, entre as quais lemos: “No hallo más que dos modos de la artística concienzial: el humorismo conceptual que denomino Ilógica de Arte [...] y la Artística a Personajes, nunca usada.” A partir daí, então, expõe a proposta de seu romance: “La novelística de mareo-lectura, del Lector-Mareado, del no ser del lector, es la que propongo para este siglo de conciencia intensiva”, para, ao final, confirmar o nexo entre a teoria e o romance, sinalizando para seu plano: “por lo demás, querido co-combatiente, yo publicaré íntegra la teoría con mi novela, que recibirá usted”.³⁹ Com isso, Macedonio elenca o que seriam os pontos nucleares de seu *Museo* – ao mesmo tempo, romance e teoria do romance – estabelecidos entre as escolhas estéticas do humorismo conceitual e da “prosa de personagens” cuja finalidade seria a de confundir o leitor em suas certezas.

Em outra carta a Canal Feijoó, deixa, ainda, explícita a discordância de seu projeto em relação à estética realista: “El Arte de Comunicación por la Palabra de Sentimientos es un *non-sensu*. El Arte descriptivo realista, también. No es para repetir la vida el Arte sino para provocar la emoción propia de él, que la vida no tiene”.⁴⁰ Essa “emoção da arte” aparece fundamentada em operações intelectuais e no manejo de conceitos que desestabilizam os lugares convencionalmente atribuídos ao autor, aos personagens e aos leitores. O mundo fictício do romance se abre a uma regência que não coincide com a do “mundo real”, do mundo da “vida”. Possibilita um deslocamento absurdo dos termos que independe das limitações espaciais, temporais ou causais do mundo material. Os mecanismos adotados para alcançar uma arte conceitual seriam, portanto, o humorismo intelectual – direcionado a criar um absurdo a partir do manuseio de conceitos abstratos como se fossem objetos concretos, por exemplo – e a criação de personagens que se sabem fictícios – apenas se deixam entrever no romance e discutem tanto o romance quanto sua condição de personagens –, os quais, assim, evitariam que o leitor pudesse cair na alucinação gerada pelo realismo.

Na década de 1940, intensifica-se novamente a atividade “visível” de Macedonio. Em 1941, é publicado, em Santiago, o relato *Una novela que Comienza*, publicação a respeito da qual Nérida Salvador observa:

Precisamente de esas páginas surgen con mayor evidencia las dos preocupaciones básicas de todos esos años: sus reflexiones teóricas y la

³⁹ Carta a Bernardo Canal Feijoó, 1931. In: FERNÁNDEZ. *Epistolario*, p. 28-29.

⁴⁰ Carta a Bernardo Canal Feijoó, sem data. In: FERNÁNDEZ. *Epistolario*, p. 30.

novelística. Surge además la coincidencia de ambos aspectos en una realización conjunta que abarcaría las técnicas y su elaboración. Por tal motivo, su proyecto no llegaría a definirse como novela, sino como “museo” que de algún modo podría albergar estas novedosas precisiones acerca del género.⁴¹

Assim, o romance de Macedonio consistiria mais em museu e menos em romance, na medida em que, para além daquilo até então concebido como romance, o museu comportaria a exposição de seus princípios e procedimentos, bem como a explicitação da técnica de escrita da narrativa concorde com a estética que propõe para o futuro do gênero.

Em 1944, é publicado em Buenos Aires o volume *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*. Nessa década de 1940, paralelamente à escrita do romance-museu, Macedonio reaparece nas publicações periódicas e, entre elas, colabora em *Sur*.⁴² O contexto é de difusão da produção editorial no meio argentino, quando então aumenta o número de publicações de autores nacionais, bem como são promovidas a tradução e a difusão de textos de autores de diversas partes do mundo. É nessa década que se publicam na Argentina, por exemplo, as traduções de *Ulisses*, de James Joyce;⁴³ de *Ferdydurke*, de Witold Gombrowicz;⁴⁴ e de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, obras que apresentam novas possibilidades do gênero e concepções de interpretação da realidade que colocam o fragmentarismo como um instrumento possível ao romance. Com esse crescimento da produção editorial, são dadas também a conhecer na Argentina traduções como as de Franz Kafka,⁴⁵ de William Faulkner⁴⁶ e de Albert Camus.⁴⁷ É também nesse período que Bioy Casares publica *La invención de*

⁴¹ SALVADOR. Delimitación y Circunstancias, p. 354.

⁴² Em *Sur*, periódico dirigido por Victoria Ocampo, publica dois textos distintos e de singular importância no conjunto de sua obra. Em 1941, publica “Cirugía psíquica de extirpación”, conto no qual as referências intertextuais são exploradas de maneira intensa e surpreendente, bem como é apresentada uma espécie de ilustração das reflexões sobre o tempo que marcam profundamente sua obra escrita e, de maneira especial, o *Museo de la Novela de la Eterna*. Em 1943, publica “Poema poesía del pensar”, no qual explora a relação necessária entre escrita e pensamento e define a ideia de poesia essencialmente conceitual relacionada às reflexões metafísicas.

⁴³ Primeira tradução para o espanhol datada de 1945, publicada por Santiago Rueda (JOYCE. *Ulises*).

⁴⁴ Tradução realizada pelo próprio Gombrowicz e por um grupo de escritores hispano-americanos, publicada em 1946 pela editora Argos (GOMBROWICZ. *Ferdydurke*).

⁴⁵ *El Proceso*, publicado em 1939, e *La Metamorfosis*, em 1945, ambas pela Editorial Losada.

⁴⁶ A tradução de Borges de *Las palmeras salvajes* foi publicada em 1940, pela Sudamericana, e *Mientras yo agonizo*, por Santiago Rueda, em 1942.

⁴⁷ Victoria Ocampo foi responsável pela primeira tradução de *Calígula* para o espanhol, tendo a peça sido publicada nos números de março e abril da revista *Sur*, em 1946. Nesse mesmo ano, em um congresso em Nova Iorque, Victoria Ocampo se apresentou a Albert Camus como sua tradutora. Desde então, trocaram muitas cartas e, em 1949, quando Camus empreende uma viagem pela América Latina, passa um tempo na Villa Ocampo, residência da família de Victoria e Silvina Ocampo. Em *Sur*, são publicados vários artigos de Camus e, na ocasião da polêmica entre ele e Sartre provocada pela

Morel e Leopoldo Marechal, *Adán Buenosaires*,⁴⁸ romances que, de acordo com Nélica Salvador,⁴⁹ estão em sintonia com a proposta de lançar mão de novos procedimentos e de novos temas para a construção da narrativa.

No âmbito da crítica, inserem-se no meio acadêmico latino-americano teorias referentes ao discurso narrativo que promovem novas maneiras de abordar os textos literários. Ao mesmo tempo, o crescimento do repertório de escritores publicados interfere nas maneiras de ler e expande as possibilidades de leitura do arcabouço das literaturas conhecidas. “Se podría decir que tanto la actividad creadora como las posibilidades de lectura de esa producción literaria van alcanzando una madurez inusitada en nuestro ambiente”, constata Nélica Salvador.⁵⁰

Nesse contexto, ocorre também uma espécie de rebote de questões colocadas pelas vanguardas nos anos 1920, que movimenta a produção criativa da chamada “geração dos 40”, também conhecida como “neorromantismo”. Por esse tempo, Macedonio vivia com seu filho, Adolfo de Obieta, também escritor, por meio do qual chegou a conhecer figuras dessa geração, que então frequentavam a casa onde moravam.

Adolfo de Obieta criou e dirigiu o periódico literário *Papeles de Buenos Aires*, que circulou entre 1943 e 1945, no qual Macedonio Fernández colaborou com vários textos assinados por ele ou pelo pseudônimo *Literato Literalísimo*. Aí foram publicados também textos de Julio Cortázar, Felisberto Hernández, Ernesto Sábato, Witold Gombrowicz, entre outros. Durante esses anos, Macedonio parece retomar o interesse pela poesia e reúne suas composições líricas anteriores à década de 1920 e as publicadas em *Sur* – *Elena Bellamuerte* e *Poema de poesía del pensar* –, em uma coleção que estava sendo preparada para ser publicada no México. De fato, um ano após a sua morte, em 1953, publicou-se o volume com edição e prólogo a cargo de Natalicio González.

Nesse mesmo ano de 1953, a revista *Buenos Aires Literaria* publica um número inteiramente dedicado ao escritor recém-falecido.⁵¹ Tal revista contava, em seu corpo editorial, com membros do chamado grupo neorromântico – geração de escritores com

publicação de *O homem revoltado*, a revista posicionou-se a favor de Camus, criticando “o desprezo leviano de Sartre diante dos abusos do comunismo soviético” (NOVAES. *O canto de Perséfone: o grupo Sur e a cultura de massa argentina* (1956-1961), p. 77).

⁴⁸ BIOY CASARES. *La invención de Morel*; MARECHAL. *Adán Buenosaires*.

⁴⁹ SALVADOR. *Delimitación y Circunstancias*, p. 355.

⁵⁰ SALVADOR. *Delimitación y Circunstancias*, p. 356.

⁵¹ Assinam esses artigos, entre outros, Vicente Barbieri, Daniel Devoto, Antonio Pagés Larraya, Enrique Fernández Latour e Ana María Barrenechea.

quem se relacionou nos anos 1940 – e consiste em um testemunho interessante de seu vínculo não apenas com os vanguardistas da década de 1920, aos quais é comum encontrar referências na fortuna crítica, mas também com este outro grupo, duas décadas mais jovem. Parece improdutivo, portanto, localizar Macedonio Fernández a partir das linhagens ou gerações de escritores e intelectuais. Conviveu proximamente com três grupos geracionais – o de fins do XIX, que corresponderia à sua geração; o dos anos 1920, dos ultraístas; e o dos anos 1940, dos neorromânticos – e, no entanto, sua obra não se vincula estritamente a nenhum dos três. Nesse sentido, “su intento antirrealista, antirretórico y anticonvencional excede todo parcelamento cronológico y escuela determinada”, observa Jo Anne Engelbert.⁵²

Assim, tanto a radicalidade do projeto de Macedonio, quanto sua fluidez fragmentária e interdisciplinar debilitam toda tentativa de classificação de sua obra. Esta, por sua vez, apresenta, sem dúvida, pontos comuns a outros autores e movimentos literários, mas, ao mesmo tempo, parece irreduzível à classificação de escolas estéticas. Por mais que Macedonio seja evocado a partir do vínculo com a vanguarda, por exemplo, sua obra aponta e desenvolve questões que extrapolam tanto as preocupações vanguardistas, quanto a duração do movimento. Seu embate com o realismo-naturalista, com a literatura que se pretende representação fiel do real, sua proposta de escrever a partir do questionamento da própria linguagem literária serão elementos permanentes ao longo de toda a sua produção. Por esparsas que fossem suas publicações, quase sempre em periódicos literários e sem uma regularidade temporal ou temática, a preocupação pela formulação de uma nova teoria estética se apresentava como eixo comum a elas.

Até o momento da morte do escritor, conheciam-se suas obras através dos textos sobre metafísica, das narrativas humorísticas, de algumas considerações fragmentárias sobre o romance e a poesia. O *Museo*, como será visto, é a obra que de certa maneira vai consolidar o estatuto de escritor de Macedonio Fernández, bem como provocar um giro no foco de sua leitura. Até então, no entanto, o *Museo* paira como uma ideia, um projeto cuja mostra se ensaia em *Una novela que comienza* e nas menções e promessas que atravessam sua produção desde a década de 1920. Até então, o romance parece estar suspenso, sem materialidade, assumindo um pouco o ser da “novela sin mundo” que em dado momento do romance o personagem Presidente se propõe a escrever.

⁵² ENGELBERT. El proyecto narrativo de Macedonio Fernández, p. 359.

1.1.2 A “novela sin mundo” toma corpo: a publicação do *Museo*

Ao falecer em 1952, Macedonio Fernández deixou extenso volume de manuscritos e textos inéditos que ficaram a cargo de Adolfo de Obieta, quem exerceu papel fundamental na preservação, organização e compilação do legado de Macedonio, bem como animou as publicações e tornou possível o acesso a ele. Conforme observa Ana María Camblong – estudiosa que trabalhou ao lado de Adolfo de Obieta na organização da edição crítica do *Museo de la Novela de la Eterna* realizada pela *Colección Archivos* –, lidar com os manuscritos de Macedonio requeria certa habilidade paleográfica para decifrar sua minúscula e prolífica escrita.⁵³ O trabalho contínuo de correção dos textos – mencionado com frequência nos escritos do autor e o qual parece ter contado com o fôlego de décadas daquele que assumiu que sua obra nunca estaria concluída, mas em contínuo refazer e corrigir – consistia, muitas vezes, em complementar o texto inicial, escrever pelas margens, após o ponto-e-vírgula, acrescentar esclarecimentos e notas de rodapé em um movimento quase sempre de expansão.⁵⁴ O trabalho com seus manuscritos realizado por Adolfo de Obieta, portanto, aparece como uma peça preciosa e necessária na história da obra de Macedonio, cuja importância foi reconhecida pelos críticos que lidaram com seus textos.⁵⁵

Do material legado pelo escritor foram preparados textos esparsos e artigos para a publicação em periódicos e outros meios. A partir da década de 1960, o Centro Editor de América Latina promoveu a publicação de poemas e ensaios inéditos. Não obstante, conforme observa Camblong,

la gran novedad, antigua en la memoria colectiva, fue la aparición del *Museo de la Novela de la Eterna*, en convergencia con el auge de la narrativa latinoamericana. El texto experimental por excelencia, sale del escondite archivero y pone en escena la lúcida ingeniería teórica, estética y metafísica del género novelesco: *novela nueva, novela buena*, como la denominó Macedonio.⁵⁶

O *Museo de la Novela de la Eterna* sai a público por primeira vez pelo Centro Editor de América Latina, em 1967, em um volume organizado e preparado com o

⁵³ CAMBLONG. El archivo que se hizo cosmos, p. 185-204.

⁵⁴ Como comenta Luis Alberto Sánchez no Prólogo a *Una novela que comienza* (1941): “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” (*apud* CAMBLONG. El archivo que se hizo cosmos, p. 191-192).

⁵⁵ Nesse sentido, no artigo “El archivo que se hizo cosmos”, Ana María Camblong presta homenagem a Adolfo de Obieta e o reconhece como figura valiosa no esforço de decifrar tais manuscritos, bem como na preservação e publicação da obra de Macedonio.

⁵⁶ CAMBLONG. El archivo que se hizo cosmos, p. 193.

auxílio de Adolfo de Obieta. Foi com base nesta edição que a *Editorial Corregidor* preparou o volume VI das *Obras completas* de Macedonio Fernández – cujos nove primeiros volumes foram publicados entre 1970 e 1990 –⁵⁷ correspondente ao *primeiro romance bom*. Será também baseada neste volume a preparação da edição do *Museo de la Novela de la Eterna* para a coleção *Biblioteca Ayacucho*, lançada em 1981, em Caracas.

No entanto, em 1977 a viúva de Scalabrini Ortiz entrega a Adolfo de Obieta a cópia de uma edição do *Museo* que teria sido preparada por Macedonio Fernández em 1947 e entregue, entre outros, ao amigo e escritor Scalabrini Ortiz. Essa cópia, conhecida como “cópia Scalabrini Ortiz”, ficou, portanto, desconhecida até 1977 e, quando recuperada e reintegrada ao conjunto do arquivo de Macedonio, se configurou como a marca do desejo e do esforço de concretização do projeto do *Museo* por parte de seu autor. Essa cópia seria signo do derradeiro intento de seu autor de organizar e corrigir o romance a fim de publicá-lo. Tal “achado” apontou para duas questões importantes no que concerne à recepção da obra e do escritor: por um lado, a constatação do fato de que duas edições do *Museo de la Novela de la Eterna* foram organizadas paralelamente – uma por Macedonio e outra por Adolfo de Obieta que, sem saber da existência da primeira, apresentou o romance ao público no corpo da edição que pôde preparar –, e, por outro, fincou-se um contraponto em relação à imagem difundida entre o público e a crítica especializada de que não teria interessado a Macedonio publicar ou dar a conhecer o projeto estético sobre o qual por tanto tempo se debruçou – tal imagem, sem dúvida, contribuiu para consolidar a atmosfera pitoresca na qual o *Museo* esteve envolto, como uma obra que, além de atípica por questões teóricas, estéticas e formais, teria sido formulada por um gênio solitário e desinteressado em compartilhar suas reflexões.

A edição crítica publicada pela *Colección Archivos*, sob a coordenação de Ana María Camblong e Adolfo de Obieta, tomou como eixo, então, essa “cópia Scalabrini Ortiz” preparada por Macedonio, à qual foi anexada uma importante parcela de seus inéditos, permitindo a visualização das múltiplas dimensões da obra, bem como do

⁵⁷ O empreendimento de publicação das *Obras completas* de Macedonio Fernández pela Editorial Corregidor a partir dos anos 1970, conforme nota Ana María Camblong, “puso en el circuito de lectura una masa textual impresionante que desmintió el juicio sobre la carencia de escrituras de Macedonio y abrió nuevas perspectivas de investigación y conocimiento” (CAMBLONG. El archivo que se hizo cosmos, p. 194).

esforço de reflexão contínuo que permeia o trabalho de sua elaboração teórica durante as décadas de escrita do romance.

Seja como for, quando em 1967 o *Museo de la Novela de la Eterna* é publicado pela primeira vez, repercute de maneira decisiva nos modos de conceber a obra de Macedonio, tanto no que concerne a sua recepção no sentido mais amplo, quanto nas produções críticas a seu respeito. A novidade consistia na constatação de que o projeto da *primeira novela buena* não se restringia a uma broma fantasiosa de Macedonio e seus amigos, mas contava com um extenso registro escrito de experimentos estéticos e reflexões teóricas. Assim, ficou posta a questão de que, para além dos textos curtos, ensaios e artigos esparsos, Macedonio teria legado um volume norteado pelas reflexões sobre o romance que, por sua vez, provocou o olhar da crítica – até então majoritariamente centrada em sua humorística ou metafísica – a se debruçar sobre as propostas narrativas do escritor.

A primeira publicação do *Museo*, portanto, deslocou o eixo de recepção da obra de Macedonio, sugeriu o redimensionamento das concepções de suas produções literárias bem como de sua figura como escritor. Se em um momento anterior Macedonio era visto como um escritor de escassa produção, a qual seria essencialmente humorística e oral, após a publicação da *novela buena*, torna-se patente sua dedicação à produção textual e narrativa, bem como à reflexão teórica a respeito da produção literária. Essa publicação do *Museo* contou com um contexto de recepção que, contingencialmente ou não, apresentava aspectos favoráveis ou comuns às questões levantadas e discutidas no romance. O caráter renovador reclamado por Macedonio em relação às estruturas do gênero se colocava como uma questão importante ao contexto literário latino-americano dos anos 1960 e 1970:

cuando Rulfo, García Márquez, Arreola, Carpentier, Cortázar, Vargas Llosa adquirirían su máximo poder de irradiación con una tentativa nueva que de algún modo concentraba en una realidad mágica la percepción de los hechos concretos con la transparencia de una visión eterna del mundo, *Museo de la Novela de la Eterna* aparecía mostrando todas las posibilidades de una nueva manera de narrar no prevista hasta ese entonces.⁵⁸

Nesse sentido, a publicação do *Museo* terminou por acontecer em um período no qual as questões que propunha tangenciavam a superfície das discussões literárias daquele contexto na América Latina. Até essa publicação, a recepção crítica de Macedonio Fernández se centrava, sobretudo, em seus aspectos humorísticos ou em

⁵⁸ SALVADOR. Delimitación y circunstancias, p. 358.

suas concepções metafísicas e filosóficas e, para tanto, não raro esses críticos lançavam mão de anedotas pessoais que circundavam a figura do escritor como uma personalidade ao mesmo tempo mítica e atípica do universo intelectual argentino.

Foi a partir de 1967, com a publicação do *Museo de la Novela de la Eterna* e com o posterior plano de publicação de suas obras completas pela *Editorial Corregidor* que sua obra provocou um olhar crítico interessado, por exemplo, no caráter polifônico de sua produção, lançado a partir da leitura dos textos propriamente para a formulação da reflexão crítica. As questões que salpicavam o que havia sido esparsamente publicado até então encontravam no *Museo* um solo comum, ainda que igualmente multifacetado, que possibilitaria à crítica pensar sua obra como um todo. Dessa perspectiva, por exemplo, Jo Anne Engelbert parte para analisar o projeto narrativo de Macedonio Fernández, quando afirma que

La novela de la Eterna, vasto y ambicioso proyecto literario del escritor argentino Macedonio Fernández, fue la culminación de una larga vida de labor creativa. Con el tiempo, todo lo suyo – ruinas metafísicas, teorías estéticas, humor, poesía, relatos – vino a formar parte de la metaficción cuya constante reelaboración fue consubstancial a su actividad mental hasta su última hora.⁵⁹

A recepção crítica de Macedonio Fernández produzida durante as décadas de 1960 e 1970 carrega, por sua vez, marcas de um contexto intelectual transformador dos modos de ler e de conceber a teoria literária. Com a difusão das teorias de Estética da Recepção e do chamado Estruturalismo, por exemplo, são operadas mudanças nas concepções de literatura, de interpretação crítica e da própria teoria literária, bem como ocorre a ressignificação das funções de leitura, de autoria e de texto. Nesse sentido, Ana María Paruolo destaca a importância dessas correntes teóricas para o desenvolvimento de uma vertente da crítica literária e identifica em sua difusão uma ambiência favorável à recepção da obra de Macedonio Fernández.⁶⁰ Essas novas correntes de análise terminaram por tecer redes teóricas que produziram questionamentos – para além do sentido crítico do texto – concernentes aos limites de cada discurso. Com isso, a ideia de imprecisão e maleabilidade necessárias ao campo literário, bem como seus parâmetros de legibilidade se apresentaram como traços importantes no contexto de recepção do *Museo* que, por sua parte e à sua maneira, trazia consigo também reflexões sobre essas questões. As novas teorias da leitura pediam, como o *Museo* de Macedonio, a

⁵⁹ ENGELBERT. El proyecto narrativo de Macedonio Fernández, p. 373.

⁶⁰ PARUOLO. Irrupción de Macedonio Fernández en la teoría y la crítica de los años sesenta, p. 67-81.

reformulação das noções de obra, leitor, autor e crítico, bem como reclamavam o reconhecimento da polissemia do texto.⁶¹

Tanto no campo da teoria crítica quanto no da produção literária latino-americana, o *Museo de la Novela de la Eterna*, embora elaborado na primeira metade do século XX, conta, em fins dos anos 1960 e na década de 1970, com um solo de recepção e de diálogo aderente às questões metaliterárias e “antiortodoxas” as quais se propunha a apresentar e discutir. Nesse contexto, uma parcela da literatura latino-americana reclamava por novos modos de escrita, por novas estruturas literárias pautadas na fratura da linearidade narrativa a partir, por exemplo, da multiplicação de perspectivas ou da adoção de pontos de vista até então inusitados no campo literário. Nesse mesmo sentido, a absorção, pelo texto literário, de discursos provenientes de outros meios culturais – dos *mass medias*, da psicanálise, do cinema e do rádio, por exemplo – colaborava na elaboração de estruturas narrativas múltiplas, fissuradas e, ao mesmo tempo, comunicantes e reflexivas a respeito de seu próprio processo de construção e de criação de um novo contexto cultural. De acordo com Paruolo, no interior desse processo ocorre, simultaneamente, uma aproximação e uma espécie de integração entre teorias e produções artísticas, entre as quais, literárias, que teriam favorecido o encontro, nos anos 1960, com os textos de Macedonio Fernández.⁶²

A partir da publicação do *Museo de la Novela de la Eterna*, portanto, nessa ambiência especialmente receptiva às questões norteadoras de seus questionamentos e propostas estéticas, os textos de Macedonio Fernández terminaram por tornar-se objeto de assédio – e nesse tom a proposta de publicação de suas *Obras completas* pela *Corregidor* significava, ao mesmo tempo, produto e possibilidade de tal interesse – e, paralelamente, ensaiaram-se os primeiros movimentos que reclamaram para o escritor uma realocação na tradição literária. Uma vez iluminada por produções contemporâneas aos anos 1960, a obra de Macedonio Fernández instigava leituras que lhe atribuíssem um lugar na história literária latino-americana condizente com a “ousadia” e com a “atualidade” diagnosticadas em sua estética. A partir daí, então, o nome de Macedonio se desloca um pouco da significação de personagem extremamente atípico, isolado e um

⁶¹ “La ‘cosa literaria’ eludía los apretados corsés con los cuales había sido amortiguada, no se ceñía a los límites genéricos ni respondía a situaciones canónicas de enunciación que pudieran haber dado resultado anteriormente. El estatuto de escritor y de narrador adquiría un dinamismo que permitía la interlocución con el lector como un juego que cuestionaba todo intento de aquietamiento y producía, a modo de provocación, un malestar productivo que ponía en tensión las categorías existentes, oponiéndoles conceptos como el de *texto escribible*” (PARUOLO. *Irrupción de Macedonio Fernández en la teoría y la crítica de los años sesenta*, p. 69).

⁶² PARUOLO. *Irrupción de Macedonio Fernández en la teoría y la crítica de los años sesenta*, p. 70.

pouco insano, para integrar-se no contexto histórico e cultural de um conjunto maior de produções literárias.

Como exemplo de tal movimento de integração, Ana Maria Paruolo sugere a conexão entre a publicação em 1963 de *Rayuela*, de Julio Cortázar, e sua recepção crítica a elementos teóricos e estéticos que vieram à tona com a proposta de Macedonio no *Museo de la Novela de la Eterna*:

En la Argentina, la aparición de *Rayuela*, de Julio Cortázar, opera como señal de desvío y ruptura. [...] La novela fue leída por la crítica como la puesta en escena de nuevas técnicas escriturarias, el planteo del texto como artificio, la tensión de las formas, el metadiscurso, la introducción del surrealismo, la autorreferencialidad, la intertextualidad, presentes también en textos posteriores. [...] Es muy posible [...] que en el fundamento específico de todo ese proceso esté la figura solitaria de Macedonio Fernández, cuyos textos extravagantes contienen la mayor parte de los asuntos teóricos que empezaron a tomar forma discursiva décadas después de haber sido pensados, intuidos y escritos.⁶³

Em 1981, é publicado pela *Biblioteca Ayacucho* um extenso volume de textos de Macedonio Fernández que, sob o nome de *Museo de la Novela de la Eterna*, guarda uma antologia que conta com produções de *Papeles de Recienvenido*, *Papeles Antiguos*, *No toda es vigilia*, *Teorías*, *Adriana Buenos Aires*, algumas correspondências e, integralmente, o *Museo de la Novela de la Eterna* acorde com a primeira edição do Centro Editor de América Latina, de 1967. Chamam a atenção a extensão e a variedade de textos dessa publicação, bem como a qualidade editorial, em cuja capa vem estampada uma pintura de Xul Solar, *Rótulo*, datada de 1960. Acompanha essa antologia o ensaio “El existidor”, de César Fernández Moreno.

Em 1993, é realizada a publicação da edição crítica do *Museo de la Novela de la Eterna* pela *Colección Archivos*, coordenada por Adolfo de Obieta e Ana María Camblong. Pautada, como mencionado, na cópia Scalabrini Ortiz, essa edição traz o cotejamento com as demais documentações do arquivo pessoal de Macedonio Fernández, registra notas marginais do escritor e inclui uma parcela grande de materiais editados e inéditos associados ao romance. Além disso, acompanham a edição um histórico do texto e leituras críticas produzidas em função dessa edição, bem como um dossiê da crítica sobre o escritor de textos até então publicados. Dada sua qualidade e a completude do material que dispõe, essa edição é tomada como *corpus* central de análise do presente trabalho, ainda que por momentos seja interessante recorrer a textos do volume publicado primeiramente em 1967, os quais foram recentemente traduzidos

⁶³ PARUOLO. Irrupción de Macedonio Fernández en la teoría y la crítica de los años sesenta, p. 70.

para o português por Gênese Andrade, cuja publicação, em 2010, ficou a cargo da Editora Cosac Naify.⁶⁴

Assim, 15 anos após a morte do escritor, uma parte dos manuscritos do *Museo de la Novela de la Eterna* foi publicada. É possível pensar, por um ângulo, que o romance tenha se iniciado em seus primeiros anúncios e menções desde os anos 1920. Nesse sentido, a promessa do romance iniciada nessas menções e considerações sobre teoria literária se desencadearia no texto dos vários prólogos, os quais, não obstante, continuam anunciando e prometendo. Por outro ângulo, é através desse percurso de publicação – que se bifurca e, curiosamente, como o próprio romance, não transcorre de maneira linear ou sem solicitar um trabalho de reflexão – que o romance, até então “sin mundo”, como quis em determinada ocasião seu personagem Presidente, toma corpo e se concretiza. É nesse momento que, como que desenterrados da “caja de latón” de *Zama*, não apenas um, mas dois romances possibilitam às gerações seguintes ler de modo distinto o conjunto de sua obra.

Nesse sentido, de acordo com alguns críticos, a edição do *Museo* teria conferido um corpo às reflexões metafísicas e estéticas do escritor tornando-as, com isso, vertebradas. No entanto, se esse corpo do *Museo* sem dúvida esclarece e complementa suas ideias até então conhecidas, não deixa também de poder ser tomado como algo ainda distante de uma unidade coerente. Talvez a busca por uma estrutura vertebral de suas produções e reflexões, aparentemente dispersas, seja mais uma necessidade da crítica posterior aos anos 1960 do que uma questão para o próprio Macedonio Fernández ou para sua concepção de obra, de teoria e de literatura. Talvez o *Museo* seja justamente a proposta de construção de uma narrativa que, se, por um lado, se presta à identificação de núcleos teóricos específicos, por outro, se apresenta também e ao mesmo tempo, como um romance invertebrado. Esses núcleos parecem estar pulverizados nos prólogos e ao longo dos capítulos do romance, cujo corpo assume a forma imprecisa e maleável a qual, no extremo, é moldada pelas infinitas leituras possíveis.

⁶⁴ Até então, apenas alguns trechos do *Museo* haviam sido traduzidos por Sueli Barros Cassal e publicados em 1998 pela Editora Imago na antologia da obra do escritor (FERNÁNDEZ. *Tudo e nada*: pequena antologia dos papéis de um recém-chegado).

1.2 Recepção

Depois de apresentados alguns aspectos da trajetória das publicações de Macedonio Fernández e localizadas, nesse cenário, as preocupações iniciais a respeito da elaboração de uma teoria do romance, vale observar alguns temas que estiveram muito presentes em distintos momentos da recepção de sua obra. Antes de entrar no espaço propriamente literário do *Museo*, parece interessante elencar algumas das considerações que permearam a fortuna crítica do escritor, assim estabelecendo um terreno de maior ou menor sustentação para a difusão de seus textos, bem como desembocando na consolidação de certos modos de ler a obra.

Dentre a variedade de temas que emergem na recepção crítica do escritor, é interessante destacar a recorrência dos seguintes: a) sua identificação como precursor de uma linguagem *criolla* e nacional; b) a abordagem de seu humorismo como traço fundamental do conjunto da obra e como instrumento de questionamento do real; c) o estabelecimento de uma vinculação de seu nome ao do grupo ultraísta e, especialmente, ao de Jorge Luis Borges; d) o vínculo entre a obra e sua trajetória biográfica ou o legado sobre ela que deixaram os comentários de Borges; e) sua leitura a partir de sua localização no campo da filosofia.

No que se refere especificamente ao *Museo*, existe uma forte abordagem que o compreende como seminal para o desenvolvimento de uma estética inovadora do romance, seja na Argentina, seja na América Latina. Nesse sentido, podem ser identificadas como recorrentes as leituras que associam o *Museo* a um romance que se elabora a partir da ideia do “nada”, que se escreve ao redor de sua própria inexistência como romance. Também são marcantes as leituras que associam essa característica da produção literária à contestação de uma lógica ordinária e cotidiana. Nesse sentido, o fazer literário de Macedonio Fernández aparece munido de um intuito de intervenção que vai além da concepção estética do romance e da literatura.

1.2.1 Do personagem à obra: humorista, precursor e filósofo

A edição de *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada* de 1944 se inicia com o prólogo de Ramón Gómez de la Serna.⁶⁵ Esse prólogo se estrutura a partir

⁶⁵ Da mesma maneira com que este prólogo de Gómez de la Serna será bastante citado pela crítica, vale notar, o referido texto será considerado por muito tempo a única biografia de Macedonio Fernández. Apenas em 2002 é publicado um volume biográfico sobre Macedonio Fernández: ABÓS. *Macedonio*

de um traçado biográfico de Macedonio Fernández para o qual Gómez de la Serna retoma cartas trocadas entre ambos, apresenta suas impressões a respeito das características pessoais de Macedonio Fernández, bem como suas preferências das mais cotidianas às teóricas e intelectuais.⁶⁶ Nesse texto, encontra-se uma passagem que reverberou na recepção crítica de Macedonio, que diz respeito à consideração de Gómez de la Serna sobre a sua produção literária e sua localização no contexto literário argentino:

Macedonio Fernández es un admirable criollo que desde el pórtico de su escondida estancia es el que más ha influido en las tierras dignas de leerse pues lo que él encontró es el estilo de lo argentino, fue como el hallazgo de la arquitectura manuelina para Portugal. Lo magno de Macedonio es la voluta, la espiral nueva de humorismo, la mezcla de lejanías en la paradoja, la operación en la forma.⁶⁷

Desse modo, Gómez de la Serna identifica para Macedonio Fernández um lugar fundador na constituição de um estilo *criollo*⁶⁸ e lhe confere o título de inovador dentro do campo literário argentino. Esse rótulo de inventor ou descobridor do “estilo de lo argentino” no âmbito da literatura, vale notar, reaparece em vários momentos ao longo da produção crítica sobre o escritor.

Emir Rodríguez Monegal, em um artigo publicado em abril de 1952, “Macedonio, Borges y el ultraísmo”,⁶⁹ recupera essa ideia de Gómez de la Serna afirmando que, juntamente com o humorismo conceitual, Macedonio teria inventado o estilo *criollo*. Como Rodríguez Monegal, são vários os críticos que, ao longo da segunda metade do século XX, reforçam a ideia de Macedonio como precursor de um

Fernández: la biografía imposible. Até então, o prólogo de Gómez de la Serna é considerado a mais importante referência biográfica de Macedonio. Escritor espanhol radicado na Argentina desde os anos 1930, Ramón Gómez de la Serna, como já mencionado, foi amigo muito próximo de Macedonio Fernández, até os últimos dias de vida do escritor argentino. O contato entre os dois teve início nos anos 1920 através da troca de correspondências e textos, antes da ida de Gómez de la Serna à Argentina. De acordo com Nicolás Gropp, em artigo sobre Felisberto Hernández, Ramón Gómez de la Serna teria sido “hiperleído” entre os anos 1920 e 1950 no meio latino-americano (GROPP. Una poética de la mirada intrusa). Entre sua produção literária, foram as *Greguerías*, talvez, a obra de maior circulação e reconhecimento. Como jogo de linguagem, aproximam-se da lógica do “humor conceptual” apregoado por Macedonio Fernández. Este humor também é vislumbrado pela crítica nos textos de Felisberto Hernández e de Juan Emar, escritores que serão abordados no Capítulo 3 deste trabalho.

⁶⁶ Uma primeira versão desse texto de Gómez de la Serna foi publicada em *Sur*, Buenos Aires, ano VIII, n. 28, ene. 1938. Uma segunda versão foi recolhida em *Retratos Contemporáneos* de Ramón Gómez de la Serna. Buenos Aires: Sudamericana, 1941. O Prólogo ao livro de Macedonio é uma terceira versão ampliada deste texto que vinha sendo trabalhado desde 1938.

⁶⁷ GÓMEZ DE LA SERNA. Prólogo, p. 9.

⁶⁸ Noé Jitrik define o *tono criollo* da seguinte maneira: “peculiar como puede serlo la inflexión verbal de una forma de vida fundada lejos pero realizada a presión de otra realidad” (*apud* ESTUDIO ENTELMAN. Al Lector, p. 7).

⁶⁹ RODRÍGUEZ MONEGAL. Macedonio, Borges y el ultraísmo.

estilo *criollo*, vinculando-o a distintos aspectos de sua produção. Como exemplos, podem ser mencionados os trabalhos de Dardo Cúneo, em 1955, e José Isaacson, em 1981, que o fazem a partir de uma abordagem política; César Fernández Moreno, em 1960, e Juan Carlos Foix, em 1974, a partir também do humorismo e de suas concepções filosóficas; Luisa Sofovich, viúva de Ramón Gómez de la Serna, que em artigo de 1983 reforça diretamente a concepção apresentada no prólogo de 1944; e Ricardo Piglia, em 1985, a partir de uma abordagem mais ensaística e literária sobre Macedonio Fernández.

Em que pese à recorrência de considerações de Macedonio Fernández como escritor fundamental para o estabelecimento de um estilo *criollo*, bem como a variedade de temas evocados para tais afirmações, foi surpreendente encontrar a institucionalização desta imagem na edição do volume *Un lenguaje nacional: la escritura de Macedonio Fernández*. Em 1972 e 1973, foram editados, pelo Estudio Entelman, dois volumes de uma antologia organizada e prologada por Noé Jitrik de nome *El nacimiento de un lenguaje nacional*, cujo objetivo foi o de identificar a construção de um tom nacional argentino, *criollo*, que viria tomando corpo desde a Revolução de Maio.⁷⁰ Como continuidade desse projeto editorial, em 1976 é publicado o terceiro tomo da coleção, *Un lenguaje nacional: la escritura de Macedonio Fernández*, o qual contou com a colaboração de César Fernández Moreno que organizou, com Noé Jitrik, uma antologia de texto de Macedonio Fernández na qual o *Museo de la Novela de la Eterna* ocupa uma parte importante. O argumento explicitado na advertência ao leitor – assinada pelo Estudio Entelman – para a inclusão de Macedonio nessa coleção de antologias é o de que justamente nesse escritor teria se realizado o tom *criollo* cuja genética vinha sendo rastreada nos dois volumes iniciais: “Parecía, pues, indicado, continuar aquellas antologías en busca del lenguaje nacional con este volumen dedicado a quien por primera vez realiza plenamente ese modelo de lenguaje”.⁷¹

⁷⁰ De acordo com a advertência ao leitor, os primeiros volumes da coleção tiveram o seguinte corte temporal: “punto de partida antes de la Revolución de Mayo y de llegada en el roquismo”, bem como partiram da seguinte questão, apresentada por Jitrik: “¿Podremos con esta selección y mediante su lectura reconstituir el movimiento genético de un tono que es todavía el nuestro en todos los órdenes de nuestra vida nacional?”, à qual se respondia: “Los textos que han sido seleccionados insinúan esos vehículos que definen o caracterizan el tono al que podríamos aproximarnos, por otro lado, sugiriendo que es un tono *criollo*” (ESTUDIO ENTELMAN. Al Lector, p. 7).

⁷¹ É interessante notar que, de acordo com o plano da coleção completa exposto no segundo volume, apenas esse terceiro número pretende ser exclusivamente sobre um escritor, o que reforça a ideia de que em Macedonio Fernández teria se instaurado um marco *criollo* na literatura argentina. Segue a enumeração do plano: “1. El nacimiento de un lenguaje nacional; 2. El nacimiento de un lenguaje

A surpresa decorre de uma impressão inicial de que a questão nacional não apareceria como peça mais importante que outras na obra de Macedonio. Tanto o Rio da Prata, quanto a Argentina ou Buenos Aires, são aparentemente cenários que não parecem atribuir maior significação às construções literárias do que a de se prestarem a ser localidades ou meio urbano para o desenvolvimento das narrativas. Ou melhor, talvez Buenos Aires ocupe um lugar especialmente participante nas elaborações fictícias, sobretudo no que diz respeito à tematização da sociabilidade urbana, da velocidade moderna, do ritmo de expansão da capital no início do século XX e suas peculiaridades culturais – como o gosto pelas formalidades das inaugurações, pelo boxe, pelos cafés. No mais, poderia ser lida como uma entre outras capitais que passaram pelos processos intensivos de modernização caracterizados, por exemplo, pela aceleração do ritmo de vida, pela difusão da imprensa e por uma busca obstinada pela eficiência e pelo progresso. Nesse sentido, provoca olhares estranhados e resistentes à ontologia positiva do progresso, como aqueles lançados pelo Bobo de Buenos Aires e pelo Recienvenido.

A revisão da produção crítica a respeito do escritor apontando para a recorrência de sua evocação como escritor nacional ou tipicamente *criollo* incita o desejo de reler ao menos parte de sua obra buscando os índices que alimentaram essa entrada de leitura. No entanto, a abordagem proposta por este trabalho não tangencia essas questões nacionais, mas propõe uma leitura da linguagem literária de Macedonio como participante de um contexto hispano-americano da primeira metade do século XX. Nesse sentido, a questão nacional ou a identificação de um caráter “tipicamente *criollo*” em seus textos importa enquanto chave de leitura crítica. Como será apontado mais adiante, esse será um mote que aparece também nas trajetórias de recepção de outros escritores latino-americanos contemporâneos a Macedonio, embora por percursos diferentes. Ao que indicam as leituras até aqui realizadas, a questão da identidade nacional, da identificação de aspectos próprios no corpo narrativo, é um dos elementos dos quais a crítica latino-americana lança mão para classificar – ou desclassificar – as produções literárias da primeira metade do século XX.

Embora sejam variados os temas evocados na obra de Macedonio para associá-lo à inauguração de uma linguagem nacional ou *criolla*, é, sem dúvida, a partir do

nacional II; 3. Un lenguaje nacional: la ‘escritura’ de Macedonio Fernández; 4. Antología de la nueva poesía argentina; 5. Antología de la literatura nacional latinoamericana; 6. Antología de la nueva poesía latinoamericana; 7. La ‘situación’ del lenguaje nacional latinoamericano” (FERNÁNDEZ MORENO. *Un lenguaje nacional*, p. 7).

humorismo que se lança a maior parte dessas identificações. A atenção dispensada ao caráter humorístico de seus escritos deu o tom de grande parte da recepção anterior aos anos 1960, talvez justamente por consistir em um traço hegemônico dos textos reunidos em *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*. Embora o humor esteja também presente em *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* e em *Una novela que comienza*, tais textos comportam com igual destaque as questões da Metafísica e da estética do romance. Talvez seja possível pensar em dois elementos diferentes que articulam a questão do humor no conjunto da obra de Macedonio, os quais, não obstante, se misturam e se confundem. O primeiro seria o humorismo como gênero literário, do chiste, da piada – sobre o qual Macedonio teoriza, principalmente, em “Para una teoría del humorismo” – que abarcaria a coleção de textos de *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada* e alguns relatos que serão reunidos apenas após os anos 1960. O outro seria o tom escolhido pelo autor para apresentar suas ideias – este se colocaria na questão do estilo eleito por Macedonio no intento de afastar-se o máximo possível da pompa e da solenidade –, que atravessa toda sua obra de maneira mais ou menos densa, configurando-se como uma linguagem particular e informal com a qual discute tanto questões de política e economia, quanto de metafísica e de teoria estética.⁷²

Entre os estudos que abordam a questão do humorismo em Macedonio Fernández, vale destacar o de Ana Maria Barrenechea, *Macedonio Fernández y su humorismo de la Nada*. Publicado em 1953, esse estudo se destaca por realizar uma análise rente aos textos, a despeito das informações biográficas sobre o escritor, que então marcaram sua recepção até os anos 1960. Por se esquivar das informações biográficas como ferramenta de análise, esse trabalho ficou conhecido como pioneiro de uma leitura mais próxima à disciplina e à teorização acadêmicas, a despeito da figura mitológica de Macedonio Fernández que circulava nos campos artístico e intelectual de Buenos Aires. Apoiado, sobretudo, nos textos de *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*, o trabalho identifica os alicerces do humorismo na implosão das noções de espaço, de tempo e de causalidade. O “nada” que qualifica o humorismo de Macedonio no título do trabalho concerne, portanto, à ausência de tais referenciais,

⁷² Em *Continuación de la nada*, Macedonio apresenta a ideia de que a seriedade e a importância de uma exposição de pensamentos se encontraria no extremo oposto da linguagem solene e da retórica da formalidade intelectual: “Amo y cultivo la nada insolemne, no me refiero a la nada voluminosa en páginas de tanto discurso [...] cuando lo serio va con lo solemne, es que lo serio no va: lo mío no va solemne porque no es estéril.” Essa ideia é reiterada em vários outros textos do escritor de modo mais ou menos direto (FERNÁNDEZ. *Papeles de Recienvenido y continuación de la Nada*, 1944, p. 81-82).

bem como à mobilização absurda de conceitos que, manejados como elementos concretos, geram a construção de situações insólitas e carentes de referências externas mais definitivas.⁷³ Nesse sentido, Barrenechea apresenta uma síntese do que seria, de acordo com sua percepção, a estrutura do humorismo de Macedonio:

El humorismo de Macedonio Fernández rebasa el mero jugueteo verbal, y crea bajo la aparente dispersión un mundo del no-ser, nítido y coherente. Macedonio lo construye con el ingenioso manejo de abstracciones, como objetos concretos, lo enloquece con el disparate llevado congruentemente, y lo humaniza con la ironía indulgente que desinfla retóricas y falsos valores.⁷⁴

Esse mundo do “no-ser”, do “nada” sem referencialidade espacial, temporal ou causal, arma-se, portanto, de modo “nítido y coherente”. As abstrações são manuseadas de maneira a criar um disparate congruente. Essa congruência, coerência e nitidez que a autora aponta nas elaborações humorísticas de Macedonio consistiriam na exploração de operações matemáticas, na sugestão de proporções ou nos jogos com pesos e medidas elaborados a partir de conceitos abstratos. O “nada” a partir do qual se ergue o humorismo de Macedonio – sendo o próprio “nada” uma abstração –, bem como as ideias afins de “ausência”, “falta” ou “vazio”, por exemplo, comportam atributos e apresentam, assim, adjetivações quantitativas que os qualificam de maneira a sugerir uma “rigurosa vigencia”. Com isso, tais elaborações geram situações ao mesmo tempo absurdas e insólitas e alimentam uma ironia que coloca em xeque a solenidade das disciplinas positivas, pautadas na ideia de uma realidade objetiva e externa ao ser humano e seus sentidos.

Essa sistematização das construções humorísticas de Macedonio levada a cabo por Barrenechea baliza, em linhas gerais, as demais produções críticas acerca do tema. Tanto a estruturação de situações insólitas a partir da suspensão dos pressupostos cartesianos, quanto o manejo desses insólitos e absurdos para desarmar ou desestabilizar as categorias lógicas de concepção da realidade são temas também recorrentes na recepção do autor ao longo do século XX e nesta entrada do XXI. Dentre os trabalhos mais recentes que retomam essas questões, vale destacar o de Horácio González, de 1995; os de Mónica Bueno e de Julio Prieto, ambos de 2002; e o de Nélida Salvador, de 2003.

Outro aspecto da recepção de Macedonio Fernández que acompanha a difusão de seu nome inclusive nas edições mais recentes é sua vinculação com a vanguarda e,

⁷³ BARRENECHEA. Macedonio Fernández y su humorismo de la Nada, p. 472.

⁷⁴ BARRENECHEA. Macedonio Fernández y su humorismo de la Nada, p. 473.

principalmente, com a figura de Jorge Luis Borges. Se, como foi apontado, o nome de Macedonio aparece por vezes acompanhado da ideia de que tenha sido precursor de um estilo *criollo*, foi também acompanhado de outra função precursora, relacionada à vanguarda ultraísta e, paralelamente, a Borges. Não obstante, essa outra função de precursor conferida a Macedonio aparece a partir de um movimento de mão dupla. Tanto com relação ao grupo de *Proa* e *Martín Fierro*, quanto no tocante a Borges, as abordagens críticas ressaltam, por um lado, a “influencia” de Macedonio e sua eleição como precursor por Borges e demais jovens do grupo e, por outro, não deixam de notar que Macedonio se torna mais visível nos campos artístico e intelectual a partir de tal eleição. É nesse segundo sentido que se apresenta, por exemplo, o artigo anônimo publicado em 1952 no *La Nación*, intitulado “Dos actos positivos de la generación de 1925”.⁷⁵ Tais atos do grupo *martinfierrista* teriam sido, primeiro, o reconhecimento de Ricardo Güiraldes como escritor de prestígio e, segundo, a “revelação” de Macedonio Fernández. Assim, se, por um lado, Macedonio teria servido de inspiração para a geração vanguardista, por outro, tal geração, de acordo com essa abordagem crítica, teria “revelado” o escritor, tornando público seu nome.

No artigo de Emir Rodríguez Monegal, “Macedonio, Borges y el ultraísmo”, é discutido esse papel de precursor atribuído a Macedonio tanto pelo grupo ultraísta quanto, especialmente, por Jorge Luis Borges. Rodríguez Monegal considera que a relação de Macedonio com os ultraístas não teria se restringido à de um precursor: “por atractiva que parezca tal imagen de precursor no alcanza para definir la figura entera de este creador singular. [...] Macedonio fue (sobre todo) precursor de sí mismo”.⁷⁶ De acordo com esse autor, o tempo anterior à década de 1920 teria sido o período de “larga gestación” de uma obra que encontraria, no ultraísmo, o “clima propicio” para sua divulgação.

⁷⁵ Nesse artigo, considera-se que Macedonio se firmou na figura pública de escritor ao ser adotado pelo grupo vanguardista com “admiración afectuosa”, junto dos quais produziu seus primeiros dois livros – *No toda es vigilia* e *Papeles de Recienvenido*. Até esse momento, “se sabía que había participado en un curioso experimento social de estilo rousseauiano en cierta isla del Paraguay, y que había tenido relación epistolar con William James”. No entanto, segundo a perspectiva do artigo, apenas quando é reclamado pelo grupo vanguardista nos anos 1920, Macedonio entra efetivamente no campo literário. O texto destaca seu estilo humorístico, associando-o ao de Quevedo na medida em que se apresentaria como suscitador de reflexões metafísicas, para além da pura reação caricatural. Após elogiar as produções de Güiraldes e de Macedonio, o artigo conclui afirmando que o grupo *martinfierrista* recebera de seus dois “grandes abanderados y precursores” o impulso necessário para passar da atitude de negação e recusa da tradição à outra, positiva e criadora (ANÓNIMO. Dos actos positivos de la generación de 1925, p. 3).

⁷⁶ RODRÍGUEZ MONEGAL. Macedonio, Borges y el ultraísmo.

Não obstante a relação de precursor, Rodríguez Monegal considera que Borges, como criador e pensador, seria incomparável a Macedonio:

La aparente escasez de la producción borgeana, su brevedad, no significan sino una reacción contra las normas literarias corrientes, en tanto que esas mismas características en su maestro ocultan una auténtica, una invencible incapacidad de organizar, de estructurar en forma poética o analítica, sus creaciones, sus intuiciones.⁷⁷

A partir daí completa que a obra de Macedonio seja mais importante por aquilo que suscita e pela inquietude que provoca, “que por los resultados últimos”. Como conclusão, Monegal sugere, ainda, que a despeito da desaceleração do impulso demolidor das vanguardas nos anos 1930, Macedonio teria se mantido vinculado, anacronicamente, aos “instrumentos de demolición”, “creando su obra informe, monstruosa, desmedida y – por qué no repetirlo – única en las letras rioplatenses”.⁷⁸ Assim, de acordo com Rodríguez Monegal, Macedonio não teria se dado conta de que o “novo momento” era de criação e de fecundidade, e não mais de demolição.

Tendo em vista o crescimento exponencial da fortuna crítica de Macedonio ao longo do tempo, parece curioso pensar, atualmente, nessa perspectiva de anacronismo. O interesse crescente por sua obra tende a apontar para um caráter de sua estrutura permeável à constante atualização. É também curioso pensar na consideração de que seu trabalho tenha se mantido apartado do “momento criador e fecundo” posterior a 1930, sendo que, após os anos 1960 – com a publicação de boa parte dos inéditos e, principalmente, do *Museo de la Novela de la Eterna* –, se multiplicam os juízos críticos acerca da originalidade e do caráter inovador de sua obra. Até 1952, apenas os primeiros quatro livros de Macedonio eram conhecidos, embora Emir Rodríguez Monegal mencione estar informado do extenso volume de inéditos legado. Isso permite sugerir que, além da atitude de radical iconoclastia detectada por Monegal, que teria gerado uma obra “desproporcional” e engendrado uma retórica fundada na antirretórica, o movimento “destruidor” de Macedonio tenha sido, ao mesmo tempo, criador. Sua fecundidade quiçá torne-se legível com a publicação do *romance bom*, proposta explícita de elaborar uma nova teoria estética que – em um intuito de extremo didatismo, pode-se pensar – se propõe a tornar o procedimento de elaboração teórica a própria construção do romance.

⁷⁷ RODRÍGUEZ MONEGAL. Macedonio, Borges y el ultraísmo.

⁷⁸ RODRÍGUEZ MONEGAL. Macedonio, Borges y el ultraísmo.

Em 1961, Jorge Luis Borges organiza uma antologia de textos de Macedonio Fernández e, para acompanhar tal edição, escreve um prólogo a partir de suas memórias, de imagens “queridas y ciertamente misteriosas” de Macedonio Fernández.⁷⁹ Ao lado do famoso epitáfio que Borges escreve para Macedonio, esse prólogo alimenta tanto as leituras críticas de Macedonio a partir de certas perspectivas que seriam particulares a Borges, como autoriza e consolida o vínculo entre os dois escritores que muito raramente deixa de aparecer nos textos sobre Macedonio.

Borges constrói o texto ressaltando suas impressões pessoais e eventualmente contando alguma anedota, alimentando a construção do personagem Macedonio. Assim, por exemplo, comenta sobre a postura modesta que Macedonio assumia em todo diálogo, parecendo sempre falar das margens; sobre sua aparência física que, de tão franzina, não passaria de um pretexto para o espírito; sobre suas preferências literárias como a admiração por Mark Twain e por Miguel de Cervantes, a consideração de que Góngora ou Gracián fossem calamidades, bem como a falta de afinidade com Víctor Hugo, exemplificada com uma anedota: “Su simpatía por lo francés era harto imperfecta; de Víctor Hugo, a quien yo admiraba y admiro”, conta Borges, “recuerdo haberle oído decir: *salí de ahí con ese gallego insoportable. El lector se ha ido y él sigue hablando*”.⁸⁰

Borges estabelece, neste prólogo e em outros textos e discursos, uma relação entre Rafael Cansinos-Asséns, Alejandro Xul Solar e Macedonio Fernández, que são evocados como os “homens de gênio” que conheceu e que mais teriam lhe impressionado.⁸¹ No prólogo a *Macedonio Fernández*, não obstante, ressalta uma diferença entre os dois escritores que diz respeito à relação que estabelecem com o tempo e com a tradição: “Cansinos era suma del tiempo y Macedonio, la joven eternidad. La erudición le parecía una cosa vana, un modo aparatoso de no pensar”.⁸² Com isso, sinaliza para a extrema resistência de Macedonio aos protocolos intelectuais

⁷⁹ BORGES. *Macedonio Fernández*.

⁸⁰ BORGES. *Macedonio Fernández*, p. 10, grifos do autor.

⁸¹ Como exemplo dessas referências, vale destacar a conferência de Borges pronunciada na Fundación San Telmo em 3 de setembro de 1980, intitulada “Recuerdos de mi amigo Xul Solar”. Em um ciclo de conferências sobre a literatura fantástica, Borges também estabelece essa relação, reforçando a oralidade de Macedonio: “yo he conocido muchos hombres de talento, pero hombres de genio... hay dos que yo mencionaría: uno, un nombre quizá desconocido aquí, el pintor y místico Alejandro Xul Solar, y el otro, ciertamente, Rafael Cansinos-Assens. Y quizá, pero solo como maestro oral, Macedonio Fernández” (BORGES. *Literatura fantástica*, p. 14).

⁸² BORGES. *Macedonio Fernández*, p. 10.

que, envoltos em uma atmosfera de solenidade, eram por ele considerados maneiras de não dizer nada e de não pensar em nada.

Com relação ao trabalho literário, Borges considera que escrever não era uma tarefa para Macedonio, mas, sim, uma maneira de pensar. Sua escrita seria um dos procedimentos anexos ao desenvolvimento do pensamento e das ideias e, por isso mesmo, não comportaria um valor em si, como escritura. Assim, não lhe custava abandonar as pilhas de papéis escritos pelas inúmeras pensões das quais se mudava com frequência, pois eram apenas lastros de pensamentos que bem poderiam ser repensados. Outra razão que Borges vê na “facilidade literária” de Macedonio seria seu menosprezo pelas sonoridades verbais – já comentado por outros críticos que notaram sua antipatia pela anexação de qualidades musicais a funções escritas como os “soniditos” modernistas. Assim, marca uma diferença fundamental entre sua concepção de poesia e a de Macedonio – passagem que será recuperada por José Isaacson nos anos 1980:

[Macedonio] Opinaba que la poesía está en los caracteres, en las ideas o en la justificación estética del universo; yo, al cabo de los años, sospecho que esté esencialmente en la entonación, en cierta respiración de la frase. Macedonio buscaba la música en la música, no en el lenguaje.⁸³

Contudo, essa resistência ao ritmo, segundo Borges, não destituiria sua escrita, sobretudo em prosa, de um ritmo que possuía no registro oral.

Essa presença de certo tom da oralidade na escrita, de um tipo de ruído ou de interferência na formalidade da escrita que lhe confere algum potencial de estranhamento é identificado por Ricardo Piglia, por exemplo, quando o aproxima de Witold Gombrowicz, de Roberto Arlt ou de Josef Conrad como escritores que teriam em comum o fato de escreverem em uma língua estranha ou, ainda, a partir de um uso da língua estranho às convenções da escrita.⁸⁴ Parece ser também nesse sentido que Horacio González contrapõe a linguagem “louca” de Macedonio à “institucional” e extremamente formal de Paul Groussac.⁸⁵

⁸³ “Otra razón de su facilidad literaria”, escreve Borges, “era su incorregible menosprecio de las sonoridades verbales y aún de la eufonía. *No soy lector de soniditos*, declaró alguna vez, y las ansiedades prosódicas de Lugones o Darío le parecían del todo vanas” (BORGES. *Macedonio Fernández*, p. 15-16). A resistência à mescla de sonoridades, ritmos e compassos nas elaborações literárias é um traço muito presente na estética de Macedonio que marca suas reflexões sobre teoria literária. Esse autor parte do princípio de que as qualidades de cada campo artístico – Música, Dança, Pintura e Literatura são as áreas às quais mais se refere – constroem uma linguagem própria e que, quando emprestam elementos umas às outras, ambas perdem sua força estética. A esse respeito, ver: FERNÁNDEZ. Para una Teoría del Arte. In: FERNÁNDEZ. *Teorías*, p. 233-308.

⁸⁴ PIGLIA. *Formas breves*.

⁸⁵ GONZÁLEZ. *Retórica y locura*.

No entanto, cotejando outros textos de Borges nos quais menciona Macedonio Fernández, essa interferência da oralidade ocupa também outra extensão de sentido. Se, por um lado, a oralidade é tratada por Borges como uma característica da escrita de Macedonio, por outro, ela aparece vinculada ao texto como um valor de significação. Nesse segundo sentido, emerge uma questão que já foi bastante polemizada pela crítica e que se refere a certa deslegitimação de Macedonio como escritor levada a cabo por Borges. Não interessa aqui desenvolver essa discussão no que diz respeito especificamente à tensão entre a memória de Macedonio e o legado de Borges sobre ele. Entretanto, vale marcar a interdependência entre ambos que foi construída e alimentada ao longo das décadas de recepção de Macedonio a partir dos anos 1950. Vale ressaltar, também, que em outros momentos será reapresentada a ideia de que a produção escrita de Macedonio não se oferece à leitura ideal para aqueles que nunca ouviram sua fala.

Nesse sentido, na coletânea de entrevistas sobre o escritor, organizada por Germán Leopoldo García em 1969, vários dos colaboradores entrevistados reforçam o impasse de que não seria o bastante ler suas obras para apreender suas ideias e forjar algum esboço de sua figura.⁸⁶ Por essa época, a aproximação da pessoa de Macedonio Fernández, mesmo que muito pontual, parecia autorizar a emissão de juízos críticos sobre sua obra que, contraditoriamente, algumas vezes sequer aparenta ter sido lida. Nesse espírito, poderiam ser sinalizadas algumas das entrevistas realizadas por Germán Leopoldo García, pois, embora algumas tratem especificamente da personalidade de Macedonio, outras emitem valores sobre sua produção literária e filosófica a partir dessa mesma figura, sem menção alguma aos textos propriamente e sem apresentar rastros de leitura de qualquer tipo. A iniciativa de tal edição remete à questão da atmosfera mítica que teria envolvido a figura de Macedonio Fernández, a qual, a partir de determinadas maneiras de olhar, incidiria sobre as possíveis compreensões de sua obra escrita.

A observação de Oswaldo Rossler no artigo “Macedonio Fernández o el silencio entre palabras” pode ser lida como sinalização dessa mesma concepção:

Parecería que a quien no tuvo – como en el caso mío – la dicha de hablar con él y de observarlo en su contorno físico y actuante, le están vedadas ciertas aproximaciones.

⁸⁶ O volume *Hablan de Macedonio Fernández* recolhe depoimentos de algumas pessoas que conheceram pessoalmente o escritor, precisamente de seu filho e seu primo, Adolfo de Obieta e Gabriel del Mazo, e de Federico Guillermo Pedrido, Enrique Villegas, Arturo Jauretche, Lily Laferrere, Miguel Schapiro, Leopoldo Marechal, Manuel Peyrou, Francisco Luis Bernárdez e Jorge Luis Borges (GARCÍA. *Hablan de Macedonio Fernández*).

Sus comentadores, los más visibles, gozaron de ese privilegio, y todos sin excepción – Gómez de la Serna, Borges, Obieta – centran sus comentarios en el hombre, anteponen al autor la idea de la persona de Macedonio Fernández, que por ser tan acusadamente personal da lugar a este contrasentido: sus actitudes son interpretadas como un logro intelectual y su obra como mera irradiación de su individualidad.⁸⁷

Antes de mais nada, essa concepção parte da perspectiva de que existiria uma “essência” macedoniana que não se alcança através da leitura, mas apenas no contato pessoal e, sobretudo, em sua maneira de conversar.⁸⁸ Nesse sentido, o prólogo de Borges alimenta a ideia de algo incomunicável que se perde apenas na leitura, por exemplo, quando afirma: “Eso lo sentí yo, esto lo sentimos algunos, esto no puedo comunicarlo”.⁸⁹

Não cabe aqui discutir a legitimidade ou não do movimento de Borges e de outros escritores que compartilharam da companhia de Macedonio Fernández em reivindicar uma leitura exclusiva e ideal de seus textos. O que se aponta como interessante, mesmo no prólogo de Borges, é que a valorização preponderante de seu domínio da oralidade, bem como da atividade de escrita como apêndice ao pensamento, terminou por construir uma imagem de Macedonio na qual a literatura não ocupa maior lugar que o de uma consequência de reflexões outras. Nesse sentido, Borges chega a afirmar que “poco le interesó a Macedonio la técnica de la literatura”.⁹⁰

O curioso dessa afirmação se apresenta quando se pensa na possibilidade de compreender a concepção de literatura de Macedonio justamente como um manuseio técnico da linguagem. Se isso aparece de maneira mais trabalhada no *Museo de la Novela de la Eterna*, romance que se pretende como desenvolvimento técnico de uma teoria estética, tal concepção técnica da literatura também aparece como um dos temas centrais das reflexões teóricas de “Para una teoría del arte” ou “Para una teoría de la

⁸⁷ ROSSLER. Macedonio Fernández o el silencio entre palabras.

⁸⁸ Em um dos artigos que acompanham a edição crítica do *Museo de la Novela de la Eterna*, Oscar del Barco discute a questão da menção de Borges à oralidade de Macedonio, em detrimento de alguma valorização de seus trabalhos escritos, como um modo de se manter como bastião da memória de Macedonio e como aquele que estaria entre seus “leitores ideais” por possuir o privilégio de experienciar sua conversação. O artigo “Macedonio Fernández o el milagro del ocultamiento”, de Oscar del Barco, foi publicado primeiramente pela Universidad de Puebla, no México, em 1985. Em 1993, foi recolhido para armar a edição crítica do *Museo de la Novela de la Eterna* que compõe a Colección Archivos (DEL BARCO. Macedonio Fernández o el milagro del ocultamiento).

⁸⁹ BORGES. *Macedonio Fernández*, p. 20. Na prévia que Borges concede a Germán Leopoldo García de uma entrevista que faria parte do volume *Hablan de Macedonio Fernández* – a qual, no entanto, jamais foi realizada –, Borges cogita reescrever este prólogo a *Macedonio Fernández* para a colaboração: “yo puedo reescribir el prólogo que hice para las páginas de *Macedonio Fernández*, yo lo reescribiría, yo lo ampliaría,” sugere Borges a Leopoldo García (GARCÍA, G. L. *Hablan de Macedonio Fernández*, p. 97).

⁹⁰ BORGES. *Macedonio Fernández*, p. 21.

novela”. Em “Para una teoría de la novela”, Macedonio explicita essa identificação de arte e de literatura especificamente com a operação técnica:

He aquí mis ideas generales de arte, y particulares al arte literario.

Llamo bellartes únicamente a las *técnicas indirectas* de suscitación, en otra persona, de estados de ánimos que no sean ni los que siente el autor ni los atribuidos a los personajes en cada momento.⁹¹

Em seguida, reafirma que “un arte es tanto más belarte”, entre outros pontos, “cuanto más técnico e indirecto: debe ser Versión, nunca enunciado”.⁹² A partir dessa ideia de literatura como “versão”, desenvolve-se a noção de que não importa o assunto ou tema para a construção do texto literário, pois seu caráter artístico e propriamente literário reside na técnica a partir da qual é construído.

Outra questão que se desenvolve paralelamente à ideia de que Macedonio seria mais acessível àqueles que o conheceram pessoalmente, e que de alguma maneira deriva dela, diz respeito ao uso recorrente das informações biográficas e do traçado de certos esboços de personalidade do escritor como recursos necessários à leitura e análise de sua obra. Parece ser de acordo com essa abordagem que Rodríguez Monegal considera que, enquanto a obra de Borges parece ser tão “acabada, irretocável e de um tom impessoal”, a de Macedonio seria inseparável de seu autor e não teria autonomia para circular sem o complemento de sua curiosa figura.

A partir dessa perspectiva de leitura que reúne ao texto as informações biográficas, César Fernández Moreno publica, em 1960, o primeiro estudo crítico a respeito do conjunto da obra de Macedonio, no qual é abordada uma variedade de temas sugerida por sua produção literária. *Introducción a Macedonio Fernández* consiste em um texto crítico que se constrói a partir do panorama da obra até então conhecida de Macedonio Fernández e de alguns pontos centrais de suas concepções de literatura e de metafísica. Fernández Moreno lembra que na *Historia de la literatura hispanoamericana*, de 1954, Enrique Anderson Imbert cataloga Macedonio como “louco”.⁹³ A partir daí, aponta, então, para a organicidade entre biografia, filosofia e literatura que enxerga em sua produção:

⁹¹ FERNÁNDEZ. Para una teoría del Arte. In: FERNÁNDEZ. *Teorías*, p. 254.

⁹² FERNÁNDEZ. Para una teoría del Arte. In: FERNÁNDEZ. *Teorías*, p. 254-255.

⁹³ Na seção que se dedica a “Narración de temas anormais”, lê-se nessa *Historia de la literatura hispanoamericana*: “No faltó en ese grupo especializado en lo anormal, el loco: MACEDONIO FERNÁNDEZ” (ANDERSON IMBERT. *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 467).

Macedonio, argentino tan notable que ha sido catalogado “loco” por un prestigioso historiador de la literatura hispanoamericana. ¡Loco Macedonio! Nadie más cuerdo que él: su filosofía, su biografía y su literatura conviven como las raíces, el tronco y las hojas de un extraordinario árbol, pero plantado y crecido en la nada, según dice las páginas siguientes.⁹⁴

Essa árvore “extraordinária” figura, portanto, como a imagem do desejo de lançar um olhar holístico sobre a obra de Macedonio, que assim realiza um estudo pautado nos pressupostos da ligação necessária entre biografia, produção literária e concepção filosófica, cujo solo, no entanto, se firma na ideia do “nada”. Com tal abordagem holística, o crítico parece partilhar da ideia que envolve a ligação necessária entre biografia e literatura para o alcance da compreensão desejada do texto.

Outro texto que sinaliza fortemente para o vínculo vida-obra no caso de Macedonio Fernández é o ensaio “El Existidor”, também de César Fernández Moreno. Publicado no já mencionado volume *Un lenguaje nacional: la escritura de Macedonio Fernández*, esse ensaio acompanha a antologia de textos de Macedonio Fernández. Nele, Fernández Moreno parte do pressuposto de que escrever consistia em uma atividade secundária para Macedonio Fernández. Para isso, refere-se às menções que Jorge Luis Borges faz a este respeito, sobrepondo a oralidade de Macedonio à sua atividade literária e considerando a escrita como atividade anexa ao pensamento, e de importância menor. No entanto, vale notar, César Fernández Moreno observa que desde essas colocações de Borges muito material escrito de Macedonio havia sido publicado, reconfigurando o cenário que, a princípio, colocou seu nome como uma referência, sobretudo, a um pensador e “conversador” em detrimento de sua consideração como escritor, como literato propriamente.

Ainda assim, de acordo com a ideia de que a atividade literária de Macedonio tenha sido de caráter secundário, e a despeito do extenso volume de escritos que então se estavam publicando, César Fernández Moreno se propõe a buscar, nos textos de Macedonio, os reflexos de sua existência. Nesse sentido considera, por exemplo, que o *Museo de la Novela de la Eterna* tenha sido pensado exclusivamente como um lugar de memória para a esposa falecida, Elena de Obieta. A análise do *Museo de la Novela de la Eterna* levada a cabo por César Fernández Moreno se realiza na busca dos rastros da existência de Macedonio Fernández, uma vez que parte do pressuposto de que seu trabalho escrito seria uma atividade acessória à sua vida pessoal. Tendo em vista a dificuldade de classificação dos textos, Fernández Moreno apresenta seu propósito:

⁹⁴ FERNÁNDEZ MORENO. *Introducción a Macedonio Fernández*, p. 7.

será necesario ir descubriendo entre las líneas de la azarosa obra escrita de Macedonio los reflejos que en ella se dejen ver de esa vida suya [...]. Defendidos por esa inclinación hacia su vida, podremos evitar acaso no presentarlo como un humorista cuando era un poeta, como un poeta cuando era un metafísico, como un metafísico cuando era un novelista, o como todas esas cosas cuando él era nada más y nada menos que un hombre asombrado de vivir. Lograremos acaso, presentarlo como “el Existidor de profesión”, según él mismo se formuló alguna vez.⁹⁵

São inúmeros os estudos que lançam mão de leituras que conectam o texto à vida de Macedonio ou a traços de seu caráter. Parece que sua narrativa, por vezes incompleta e interrompida, teria de ser decifrada a partir dos vestígios de sua experiência vivida. Para além de contextualizar sua produção textual, a vida do escritor é evocada para dar significado aos personagens abstratos, para conferir corpo a uma trama que é mais reflexão teórica do que enredo e fornecer um solo para as construções insólitas de sua literatura, em certa medida atípica no contexto de sua formulação.

Ao mesmo tempo que essas abordagens são frequentes, é também possível encontrar alguns prólogos e introduções ao escritor que denunciam certa obliteração do conteúdo teórico e do potencial literário de Macedonio com o excesso anedótico e com a névoa mitológica que se cria em torno de sua figura. Como exemplo disso, por ocasião da publicação de “Cirugía psíquica de extirpación” na coletânea *Cuentos fantásticos y de ciencia ficción en América Latina*, em 1981, Elvio Gandolfo observa que “hasta hace muy poco tiempo Macedonio Fernández era una leyenda de contornos imprecisos” e considera que isso se deveu à profusão de anedotas a seu respeito, acompanhada da escassez de obra publicada e conhecida.⁹⁶ Observa também que desde os anos 1960 sua obra vinha sendo difundida e um maior volume de textos tornou-se conhecido, o que permitiria “elaborar una imagen más justa y concreta, que lo coloca junto a autores como Roberto Arlt, Juan L. Ortiz o Jorge Luis Borges”.⁹⁷

Outro exemplo interessante de denúncia desse excesso biográfico e anedótico que envolveu Macedonio Fernández e que, por excessivo, serviu de empecilho a uma abordagem mais crítica de sua produção intelectual se encontra em uma carta de Ezequiel Martínez Estrada para César Fernández Moreno, datada de 1964. Nessa carta, Martínez Estrada agradece pelo recebimento do já mencionado volume *Introducción a Macedonio Fernández* e observa que Macedonio Fernández continuaria sendo “*Terra incógnita*”. Em seguida adverte que a seu redor estaria se formando uma “*acumulación*

⁹⁵ FERNÁNDEZ MORENO. *El Existidor*, 1976, p. 22.

⁹⁶ GANDOLFO. *Macedonio Fernández*, p. 7-8.

⁹⁷ GANDOLFO. *Macedonio Fernández*, p. 7-8.

sedimentaria” de anedotas que poderia, ao alimentar certo “fetiche” em torno do personagem Macedonio Fernández, terminar comprometendo uma análise mais produtiva da obra:

Mi parecer es que Macedonio ha sido utilizado, hasta ahora, para pasar el rato [...] Hasta ahora, a pesar de su enorme capital de reserva, está girando en blanco. Y sería bien triste que otros que vengan tras ustedes, perfeccionen un fetiche [...] ⁹⁸

Dito isso, Martínez Estrada sugere que seja levada a cabo uma análise mais “séria” do trabalho de Macedonio, localizando-o, por exemplo, no âmbito da filosofia:

He tenido que acudir a las pocas cosas que de él tengo (*No toda es vigilia y Papeles*; algunas poesías) y efectivamente, he reencontrado una obra que coincide puntualmente con el autor: original, estrambótica, sin parientes ni amigos en las letras... ¿No merece que se le estudie seriamente, que se pierda un año descifrando sus jeroglifos, sus paradojas? Eso puede hacerlo usted con sólo aplicarse a ello sin apuro; en forma tal que cuando se diga (si se dice) que fue el más grande metafísico del Plata sepamos por qué. ⁹⁹

Essa passagem é mencionada por César Fernández Moreno como principal razão que o levou a escrever a segunda parte do ensaio “El Existidor”, dedicado a Ezequiel Martínez Estrada. Com “el más grande metafísico del Plata”, Martínez Estrada se refere a um comentário que Raúl Scalabrini Ortiz fez sobre Macedonio em 1928.¹⁰⁰ Seja como for, a carta de Martínez Estrada sugere a César Fernández Moreno a realização de um estudo que localizasse o pensamento teórico de Macedonio dentro do contexto da produção filosófica latino-americana, e que ultrapassasse o escopo das anedotas, as quais nubliariam o horizonte de apreensão de sua produção intelectual. Com efeito, Fernández Moreno apresenta esse contexto filosófico e trata de localizar Macedonio entre os filósofos latino-americanos do início do século XX. Segundo Fernández Moreno, o contexto majoritariamente positivista das ideias filosóficas de então não seria afável à inclusão da postura assumidamente metafísica e idealista de Macedonio Fernández, que, além do mais, rechaçava com veemência os princípios positivistas e cientificistas.¹⁰¹ Como esta, a entrada aos textos de Macedonio pelo viés da filosofia

⁹⁸ MARTÍNEZ ESTRADA *apud* FERNÁNDEZ MORENO. *Un lenguaje nacional*, p. 23.

⁹⁹ *Apud* FERNÁNDEZ MORENO. *Un lenguaje nacional*, p. 23.

¹⁰⁰ O comentário de Scalabrini Ortiz, no entanto, foi que Macedonio teria sido o *primeiro* metafísico do Prata. Tal expressão intitula o artigo “Macedonio Fernández, nuestro primer metafísico” (SCALABRINI ORTIZ. Macedonio Fernández, nuestro primer metafísico).

¹⁰¹ “En 1929, un año después de *Vigilia*, se había fundado la Sociedad Kantiana de Buenos Aires, rama de la homóloga berlinesa, siendo [Alejandro] Korn la figura central de la porteña. Tanto Korn como el kantismo argentino ocupan el centro de las creencias de [Francisco] Romero; Macedonio, en cambio,

será outra marca de sua recepção, a qual se fortalece nas produções críticas mais recentes, como alguns dos estudos que compõem os volumes *Historia crítica de la literatura argentina* e *Macedonio Fernández, impensador mucho*, publicados em 2007.

Ainda na segunda metade do século XX, vale notar dois textos curtos que abordam a figura de Macedonio a partir do campo da filosofia. Um deles é o artigo de Luis Jorge Jalfen publicado no jornal *Clarín* em julho de 1979, no qual aproxima Macedonio Fernández de Nietzsche, considerando que, além do fato de serem contemporâneos, teriam em comum uma interpretação filosófica do mundo que altera a perspectiva em relação à filosofia clássica. Essa alteração seria operada por ambos na recusa da ideia de ascese – marca da filosofia desde Platão até Hegel – em prol de certo impulso pendular e insolúvel de entendimento do real:

En la misma época en que Federico Nietzsche erraba perdido por los silencios de sus senderos agónicos, por las calles de Buenos Aires deambulaba un joven pensador. En sus caminatas por la reciénvenida ciudad finisecular, por los barrios desprolijos de la tumultuosa Babel de aluvionales de inmigrantes, meditaba Macedonio Fernández.

En años en que el pensamiento europeo no había dado a luz sus expresiones dadaístas, ni tampoco en el orden filosófico había asomado sus narices la ontología heideggeriana, Macedonio nadificaba lo real. Allí se disolvía la atroz identidad y se cuestionaba la temporalidad lineal, matriz de la lógica metafísica de corte aristotélico.¹⁰²

A imagem de Macedonio filósofo apresentada nesse artigo é proposta para funcionar como contrapeso à ideia de que o escritor tenha sido um “bromista”, ou seja, alguém que simplesmente se deleitava em fazer piadas. A partir do viés filosófico, o humor de Macedonio, e seus jogos com o insólito e com o absurdo, é entendido como artifício para “desarticular y ludizar”¹⁰³ a realidade.

O segundo texto interessante de ser mencionado também aborda a produção de Macedonio a partir do campo da filosofia como contraposição à hegemonia de sua recepção como humorista. Assim, no prólogo à edição mexicana do volume *Poemas*, de 1953, Natalicio González chama a atenção para as reflexões filosóficas de Macedonio Fernández em detrimento de sua leitura como humorista. Afirma que considerá-lo como

se presenta como un agresivo antipositivista y antikantista. Sin duda todo eso contribuyó a que Romero excluya de ‘los fundadores’ a tan irreverente autodidacta a quien, ante la tradición filosófica, debe de haber considerado aún más ‘ligero e incomprensivo’ que al propio [José] Ingenieros” (FERNÁNDEZ MORENO. *Un lenguaje nacional*, p. 11).

¹⁰² JALFEN. *Filosofía contra ideología*, p. 8.

¹⁰³ JALFEN. *Filosofía contra ideología*, p. 8.

“máximo humorista argentino” consistiria em um “grave equívoco”, na medida em que tal pecha oblitera a importância de seu trabalho de pensador e poeta:

No obstante, y pese a los subterfugios a que recurrió con frecuencia para disimular el fondo grave y melancólico de su personalidad, a Macedonio Fernández habrá que considerarle, ante todo y sobre todo, como uno de los metafísicos que con mayor lucidez y pugnacidad haya ahondado el problema del Ser.¹⁰⁴

A partir dessa perspectiva, escreve o prólogo destrinchando os pontos principais de seu pensamento metafísico de maneira sintética e esclarecedora. Sugere a imagem de Macedonio como próxima à dos filósofos pré-socráticos – que será retomada por Juan Carlos Foix nos anos 1970¹⁰⁵ e, na década seguinte, por Julio Cortázar¹⁰⁶ – e considera que seu trabalho literário se articularia, mais que à figura pessoal e mítica de Macedonio, às suas ideias filosóficas. A leitura de Macedonio que desloca o foco do humorismo para as concepções filosóficas e que prioriza tais concepções em detrimento de anedotas pessoais e traços do caráter do autor como alicerces de leitura e interpretação fazem desse prólogo de Natalicio González um dos textos críticos deste período especialmente interessante.¹⁰⁷

¹⁰⁴ NATALICIO GONZÁLEZ. Prólogo, p. 12.

¹⁰⁵ Juan Carlos Foix publica, em 1974, um artigo no qual aproxima ideias de Macedonio Fernández às dos filósofos pré-socráticos. Assim, menciona as aporias de Zenão de Eléia como modos de pensar que se encontrariam nas imagens literárias de Macedonio. Entre tais aporias, a mais conhecida é a da disputa de uma corrida entre Aquiles e a tartaruga na qual, por ser o mais veloz, Aquiles cede alguma vantagem para a tartaruga e jamais a alcança. A ideia é de que sempre tenha de percorrer a metade da distância antes de alcançá-la e, depois, a metade da metade, e assim infinitamente sem jamais chegar onde ela está (FOIX. Macedonio Fernández un presocrático, p. 1-2).

¹⁰⁶ No prólogo à edição de *Las hortensias y otros relatos*, de Felisberto Hernández, Julio Cortázar escreve que o escritor uruguaio e Macedonio Fernández, seriam “los eleatas de nuestro tiempo, los presocráticos que nada aceptan de las categorías lógicas porque la realidad no tiene nada de lógica” (CORTÁZAR. Prólogo, p. 15).

¹⁰⁷ González identifica aquilo que Macedonio chamou “estilo del ensueño” – um “subjetivismo, o idealismo, sin conexiones externas”, cujo cerne estaria na concepção de que o Ser é formado daquilo que é sentido – como algo que perpassa toda sua produção literária (NATALICIO GONZÁLEZ, Prólogo). Nesse sentido, o que se aponta como problemático para o pensamento metafísico de Macedonio não seria o sonho ou a natureza das referências oníricas, mas a noção de realidade pautada no pressuposto de que existe por si mesma, independentemente da sensibilidade, e cujos fenômenos se produziriam na sucessão ordenada de causas e efeitos. Observa, ainda, que a única distinção que Macedonio reconhece entre o real e o onírico se pautaria na periodicidade de certos fenômenos, como a sequência de noites e de dias, por exemplo. Como a linearidade temporal, a continuidade do espaço e a relação lógica causal entre os eventos são suprimidas da dimensão onírica. Pautado no jogo dessas relações, Macedonio ergue seu humorismo e convida o onírico e o fantástico para a elaboração de construções literárias que buscam escapar da ideia de uma “realidade de vigília”, imperativa e autoexistente que acredita ser “enganosa”. A partir disso, Natalicio González considera que o humorismo de Macedonio seria uma derivação de suas concepções metafísicas e é nesse sentido que julga equivocada a rotulação do escritor unicamente como humorista em detrimento de seu reconhecimento como pensador.

O impulso de Fernández Moreno ou de Jalfen, que localizam Macedonio no contexto das ideias e movimentos da filosofia,¹⁰⁸ será retomado com maior fôlego por Horácio González em 1995, na investida de um olhar em relação ao humor de Macedonio que o percebe, mais que como um traço tipicamente *criollo*,¹⁰⁹ como uma maneira engenhosa de intervir e desnaturalizar o real. Em *El filósofo cesante: gracia y desdicha en Macedonio Fernández*, Horacio González realiza uma aproximação dos escritos de Macedonio sobretudo a partir de suas concepções metafísicas, com perspectivas identificadas na história da filosofia ocidental. Lançando mão das ideias de inúmeros pensadores, Horacio González ilumina e localiza a obra de Macedonio Fernández no interior de um contexto maior da história da filosofia. Para tanto, parte da concepção de que teria sido um dos primeiros filósofos da Argentina, concordando com a colocação de Scalabrini Ortiz, referenciada por Ezequiel Martínez Estrada na carta mencionada por Fernández Moreno em “El Existidor”. O contorno filosófico atribuído a Macedonio por estes e outros textos baliza sua recepção a partir de um movimento que dialoga com as outras marcas fortes de sua fortuna crítica. Essas abordagens parecem apontar para uma profundidade de sua obra que extrapola, por exemplo, o humorismo como “broma”, sublinhando como maior seu potencial de confrontação; que vai além de uma superfície biográfica ou anedótica, sinalizando para o valor próprio à produção intelectual de Macedonio e destacando como tal seus textos literários.

Em dado momento desse estudo, Horacio González atesta:

Macedonio Fernández no está próximo a nada pero parece pegarse a todo. Esa adherencia y esa lejanía lo revelan continuamente. No se puede resistir la tentación de extraer parecidos y entregar brazaletes de alianza: “Macedonio y la reacción antipositivista”; “Macedonio y las vanguardias”; “Macedonio y las existencias políticas argentinas”. Y de inmediato, los objetos agarrados se sueltan disolviendo su imaginada consistencia.¹¹⁰

Assim, reforça a diversidade de abordagens e temas conexos aos quais é viável associar a leitura de Macedonio Fernández, ao mesmo tempo que sinaliza para o fato de que nenhuma das abordagens é decisiva ou se mostra mais apropriada que as demais. De algum modo inspirado por essa concepção, é proposto o gesto de ler Macedonio e o

¹⁰⁸ Contexto esse mais amplo que o abordado por César Fernández Moreno, uma vez que independe de fronteiras continentais. Vale observar que, até então, era comum a menção a Macedonio como gênio extremamente singular e de uma metafísica até um pouco lunática – daí os rótulos de louco –, perdido em um tempo no qual primava a hegemonia positivista. Ao aproximá-lo de Nietzsche, Jalfen confere um solo contextual às reflexões de Macedonio em um movimento que invalida tais rótulos (JALFEN, *Filosofía contra ideología*).

¹⁰⁹ Como, por exemplo, ocorre no texto de Juan Carlos Foix (FOIX. *Macedonio Fernández*).

¹¹⁰ GONZÁLEZ. *El filósofo cesante*, p. 87.

Museo em contato com outros três escritores latino-americanos cujas trajetórias de recepção se aparentam e cujas diretrizes literárias podem ser articuladas entre si.

Consciente da arbitrariedade das escolhas e da vulnerabilidade à dissolução desses “brazaletes de alianza”, a sugestão do estabelecimento de uma rede de afinidades entre Macedonio, Felisberto, Emar e Palacio, a partir do terceiro capítulo deste trabalho, parte do pressuposto de suas diferenças, para então sugerir possíveis vínculos. Essas diferenças, desde já vale notar, são ao mesmo tempo marcas da recepção desses escritores e de suas obras como singulares e aquilo que sugere a aproximação entre eles. Os quatro escritores são, em algum momento, lidos como não estando próximos a nada, como autores solitários de romances que, de alguma maneira, aparentam ser “filhos únicos” de sua época. Esse ponto em comum provoca o desejo de experimentar a aproximação entre eles, sobretudo após identificados aspectos comuns tanto entre suas trajetórias de recepção quanto entre seus textos propriamente.

1.2.2 Relatos de visitas ao *Museo*

Como a coletânea *Macedonio Fernández*, organizada por Borges, cujo prólogo foi mencionado anteriormente, outras antologias são editadas ao longo dos anos 1960, recuperando artigos, ensaios, narrativas e poemas publicados por Macedonio Fernández em periódicos desde fins do século anterior. O resgate desses textos, bem como a difusão de seu nome no meio literário através de estudos, resenhas e artigos terminaram por contribuir com o intenso interesse crítico quando se efetivou a publicação do *Museo de la Novela de la Eterna*, em 1967, fazendo com que as edições se esgotassem rapidamente, em um êxito inesperado pelos responsáveis pela publicação.

Se, por um lado, as questões do “estilo *criollo*”, do humorismo, do vínculo com a vanguarda e com Borges, da entrada biográfica ou filosófica de sua obra foram marcas determinantes no panorama da recepção dos textos de Macedonio Fernández, por outro, a publicação do *Museo de la Novela de la Eterna* provocou, sem dúvida, uma reconfiguração das possibilidades de sua abordagem. Com a publicação do *Museo* será, por exemplo, mais incisivamente questionada a necessidade do vínculo entre “vida e obra” de Macedonio para a realização das leituras críticas. A atenção ao humorismo abre espaço para a entrada de questões a respeito de sua narrativa. E, ainda que se mantenha como recurso da publicidade editorial, a imagem de Macedonio “precursor de

Borges” passa a dividir lugar com a imagem de “autor do *Museo*”, qual seja, a de um escritor que passou décadas anunciando e escrevendo um romance extremamente desencaixado das convenções do gênero, um romance abstrato, absurdo, pseudorromance. De personagem do campo literário, humorista, precursor e filósofo, o nome de Macedonio Fernández passa, pois, com a publicação do *Museo* e sua crescente divulgação, a designar o viés de literato, de arquiteto de um curioso romance-museu que toca questões teóricas que então se encontravam na ordem do dia.

Contudo, ainda em 1953, em *Macedonio Fernández y su humorismo de la Nada*, Ana María Barrenechea percorre, além dos textos de *Papeles de Recienvenido* y *Continuación de la Nada*, o volume *Una novela que comienza*. Aí, a autora rastreia alguns prólogos do que será o *Museo de la Novela de la Eterna* e acusa o constante e crescente vazio de argumento que envolve a construção do romance, que se anuncia e se insinua como algo interrompido nas composições dessa primeira publicação. Barrenechea menciona, em determinado momento, a observação de Rodríguez Monegal: “se le ha echado en cara quizá con justicia la incapacidad para organizar la obra, para construir el relato, para desarrollar ordenadamente una discusión filosófica” e, no entanto, considera que Macedonio teria sabido fazer de seu defeito uma virtude.¹¹¹ Ainda que partindo da análise de uma publicação que seria apenas uma pequena “mostra” do *Museo de la Novela*, a autora sinaliza, com essa observação a respeito do vazio de argumento e de uma descontinuidade constitutiva da obra, um dos traços que caracterizam o romance e que será abordado pela crítica a partir de diversos movimentos de significação.

Também anteriormente à publicação do *Museo*, na *Introducción a Macedonio Fernández*, César Fernández Moreno pontua uma questão que será característica cara ao *Museo* e que, conseqüentemente, informará muitas de suas leituras. Trata-se do movimento de tematização da arte pelo próprio fazer artístico no interior do qual Fernández Moreno localiza Macedonio:

Ya Miguel Ángel había comenzado a dejar el bloque de mármol a continuación de sus atletas; ya Velázquez, en *Las meninas*, había pintado el pintar. Hoy el arte ha llegado al mármol puro, sin atletas; al pintar puro, sin meninas. Macedonio Fernández, bien inmerso en este proceso, llega a concretar un tipo de escritor que el mundo contemporáneo ha producido, aunque pocas veces con tal intensidad y menos en la Argentina: el escritor a la vista.¹¹²

¹¹¹ BARRENECHEA. *Macedonio Fernández y su humorismo de la Nada*, p. 480.

¹¹² FERNÁNDEZ MORENO. *Introducción a Macedonio Fernández*, p. 13.

Essa ideia de “escritor a la vista”, do movimento de construção do texto cujo processo de criação e reflexão sobre aquilo que escreve se insinua dentro do próprio texto, “es como una hoja que se dividiera en dos; cortada por un filo muy delgado, cada página se duplica, mostrándose en blanco debajo de lo escrito”, ilustra Fernández Moreno.¹¹³ Com isso, identifica a valorização de Macedonio da exposição do procedimento artístico, bem como das angústias e questões que se colocam no processo criativo.

Assim, antes da publicação do *Museo*, os estudos de Barrenechea e de Fernández Moreno já haviam distinguido dois aspectos fundamentais de sua construção: a ausência de um núcleo temático em redor do qual se desenvolve a narrativa, o que resulta em uma desordem constitutiva do relato, e a constante exposição do processo de criação. Ambas são características que se mostram essenciais à construção do *Museo de la Novela de la Eterna*, na medida em que, articuladas uma a outra, desembocam na ideia de “literatura inseguida”, ou seja, de uma literatura que se interrompe a todo momento para discutir seus próprios alicerces e reorganizá-los. Com isso, Macedonio coloca em jogo a validade ou a possibilidade de construção de uma obra unívoca, compacta, pois parece partir do entendimento de que o fazer literário consistiria em um trabalho interminável de exposição de procedimentos criativos que, ao suscitar reflexões sobre o fazer artístico, se interrompe e se desdobra infinitamente. A própria literatura e seus alicerces teóricos tornam-se o tema mais visível do romance que, contudo, se subdivide em uma infinidade de assuntos específicos e circundantes ao fazer literário – função do autor, dos leitores, dos personagens, das teorias e técnicas literárias – e às políticas do campo literário – relação com a tradição, com os editores, críticos, livreiros e publicidade editorial.

As leituras de Macedonio Fernández a partir de uma abordagem mais acadêmica, então inaugurada por Ana María Barrenechea em *Macedonio Fernández y su humorismo de la Nada*, vão se estender exponencialmente a partir dos anos 1970. A despeito da escassez de referências sobre o escritor nos trabalhos de história literária,¹¹⁴ serão realizados, a partir dessa década, estudos no meio universitário da Argentina e de

¹¹³ FERNÁNDEZ MORENO. *Introducción a Macedonio Fernández*, p. 13.

¹¹⁴ De acordo com informações do artigo “Lectura crítica y recepción de la obra”, de Nélica Salvador, Noé Jitrik e Josefina Ludmer analisaram textos de Macedonio Fernández no curso de literatura hispano-americana da Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires; em 1973 e 1974, Nélica Salvador dita dois seminários a respeito do escritor – teorías novelísticas y técnicas narrativas de Macedonio Fernández; e, em 1975, Juan B. Terán oferece um curso interdisciplinar sobre o pensamento filosófico do escritor (SALVADOR. *Lectura crítica y recepción de la obra*, p. 363-372).

outros países. Nos Estados Unidos, por exemplo, Alicia Borinsky e Jo Anne Engelbert publicam ensaios críticos sobre o escritor em diversos periódicos acadêmicos.¹¹⁵ É também a partir dessa década que pesquisadores se dedicam a investigar mais sistematicamente os aspectos do projeto narrativo de Macedonio Fernández partindo, sobretudo, da leitura do *Museo de la Novela de la Eterna*.

Essa dilatação do interesse pela obra de Macedonio pode ser relacionada a três eventos do campo literário e intelectual do período. O primeiro, mais especificamente relacionado ao escritor, consiste na própria publicação do *Museo* que então se apresenta como um corpo de proposições estéticas a partir de um estilo narrativo atípico, o qual, por sua vez, vinha sendo anunciado e comentado há 50 anos. O segundo, vinculado ao contexto literário latino-americano, diz respeito ao período de publicação de outras obras literárias que partilhavam também da proposta de serem elaboradas a partir de outra estruturação narrativa, de outra relação com a questão da representação, bem como sugeriam novos movimentos de leitura. O terceiro relaciona-se à difusão de teorias literárias que terminaram por lançar luz a diferentes aspectos do texto, bem como incitaram o reconhecimento de novos significados e modos de lidar com os textos, contextos e procedimentos de leitura.

Nesse sentido, em 1971, Noé Jitrik escreve o ensaio “La novela futura”, que consiste em uma aproximação do romance de Macedonio Fernández a partir do enfoque de três pontos: “la búsqueda de formas nuevas, la frustración por la imposibilidad de hallarlas dadas las dimensiones de la búsqueda y la remisión al futuro de tales formas”.¹¹⁶ Jitrik desenvolve uma análise do *Museo* como objeto literário que aponta para a necessidade de conjunção entre a construção do romance e as reflexões sobre tal construção. Simultaneamente, tais reflexões projetariam o intuito de elaborar uma “nova forma” do gênero, para um porvir, daí o entendimento do *Museo de la Novela de la Eterna* como romance futuro. Já em 1960, César Fernández Moreno considerou que Macedonio teria plantado uma semente que marcaria o futuro da literatura argentina. No mesmo sentido, Jitrik conclui o referido estudo afirmando que já não seria mais possível

¹¹⁵ Observe-se que no levantamento bibliográfico da crítica sobre Macedonio Fernández realizado por Nélica Salvador, que acompanha a edição crítica do *Museo de la Novela de la Eterna*, são elencados três trabalhos de conclusão de cursos acadêmicos apresentados entre os anos 1970 e 1980: o de Jo Anne Engelbert, *The narrative art of Macedonio Fernández*, tese apresentada em 1975 à Universidade de Nova Iorque; a dissertação de mestrado de Marcelo Caballero, *Análisis del Museo de la Novela de la Eterna de Macedonio Fernández*, apresentado em 1980 em Buenos Aires; e uma monografia de licenciatura de María Teresa Cortina, *Macedonio Fernández: tipología del lector y el personaje*, apresentada à Universidade de Buenos Aires, em 1989 (SALVADOR. Bibliografía, p. 575-591).

¹¹⁶ JITRIK. La novela futura, p. 481.

escrever um romance, na Argentina, sem levar em conta a *novela futura* de Macedonio. Ambos os críticos, que vão organizar juntos o volume *Un lenguaje nacional: la escritura de Macedonio Fernández* em 1976, determinam um lugar “centralmente argentino” para o escritor.

Em 1975, Germán Leopoldo García publica *La escritura en objeto*, estudo no qual realiza uma leitura da obra de Macedonio informada pelas então recentes teorias da linguística e da psicanálise lacaniana. Parte do pressuposto de que “la metafísica de Macedonio no es otra cosa que el lenguaje” e, através desse viés, cruza a obra do escritor buscando compreender como lida com essa linguagem.¹¹⁷ García compreende por objeto a materialidade da escritura, construída como trama da linguagem. Nesse sentido, a escritura de Macedonio Fernández, que não se pretende representação de coisa alguma extratextual, se proporia, a si mesma, como objeto: “La escritura que se niega a representar un objeto exterior, quiere ser el objeto, su propio dibujo”.¹¹⁸

Identifica no *Museo de la Novela de la Eterna* o desejo de realizar um romance com cortes transversais – que permitam ver o que fazem os personagens a cada momento – e associa tal desejo a um esforço “cubista” de Macedonio Fernández através do qual buscaria desenvolver a ideia de volume no espaço plano de uma folha de papel. García sugere que, como com os habitantes de Tlön, a obra de Macedonio “trata de la filosofía como una rama de la literatura fantástica”.¹¹⁹ Assim, simultaneamente, o texto se constrói como objeto e como interrogação do objeto ausente.

É possível pensar que, ao sugerir uma imagem com a profundidade de uma terceira dimensão que extrapola o plano da folha de papel, é anexada à atividade literária de Macedonio certa função de construtor. Ao se abrir em “cortes transversais”, o *Museo* expõe seus alicerces teóricos, o trabalho com os personagens e adquire a espessura de um edifício. No entanto, esse edifício se apresenta com distintas formas e funções. Assim, a partir de um ensaio mais literário que acadêmico, Juan Carlos Foix, em 1974,¹²⁰ comenta sua percepção do *Museo* de Macedonio como um labirinto. Em sintonia com Fernández Moreno e Jitrik, Foix parte da premissa de que Macedonio

¹¹⁷ GARCÍA, G. L. *La escritura en objeto*, p. 504.

¹¹⁸ GARCÍA, G. L. *La escritura en objeto*, p. 508.

¹¹⁹ GARCÍA, G. L. *La escritura en objeto*, p. 511. Ainda que não haja menção direta ao texto de Borges, a citação é literal: “Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica.” Valeria ainda outra associação de Macedonio aos metafísicos de Tlön uma vez que o assombro está no cerne de sua proposta, bem como a desconfiança diante de qualquer noção de verdade (BORGES. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, p. 24).

¹²⁰ FOIX. *Macedonio Fernández*, p. 82.

tenha sido um “ingenio porteño” e daí se dedica a analisar seu humorismo. Especificamente sobre o *Museo de la Novela de la Eterna*, Foix traça uma interessante descrição da estrutura, indireta, de construção do romance:

El espectáculo causa asombro, primero, porque no es un espectáculo: en los cuadros macedonianos, de entrada, no se ve nada, todo se presenta muy junto, enredado y superpuesto, y excesivamente cerca, todo se encuentra antes del primer término, ofusca los ojos en vez de dejarse contemplar. [...] se trata de cosas derrumbadas unas en otras, las cuales constituyen un mundo informe, apiñado y repleto.¹²¹

O intento de entrar no romance seria, segundo Foix, inútil, na medida em que os inúmeros prólogos tampam uns aos outros e desviam a cada momento o percurso de leitura. Em vez de conduzir ao centro do relato, a variedade de prólogos remete a outros prólogos que, como atalhos, envolvem o romance e mantêm os leitores ao redor da ideia de romance – “Lo que se consigue, y con grandes esfuerzos, es francamente extraño: *se entra cada vez más afuera de la novela.*” E complementa: “Si las cosas se están por aclarar, hay que agregarle otro prólogo cuya visión le taparán los anteriores”.¹²²

Essa imagem traçada por Foix vai ser também utilizada por Isabel Stratta, em artigo no qual analisa o *Museo de la Novela de la Eterna* como romance de vanguarda, e sugere que esta obra de Macedonio se estruturaria em camadas que se sobrepõem sem nunca se encobrirem totalmente. Nessa perspectiva, um prólogo do *Museo* realizaria, frequentemente, uma dupla operação: a de mostrar e, ao mesmo tempo, a de encobrir o restante do corpo do texto.¹²³

O artigo publicado em *La Nación*, em 1974 de Emilio Sosa López, “La trivialidad de escribir”, também marca a maleabilidade da construção de Macedonio Fernández, certo “carácter espontáneo de la obra, una obra que mágicamente se rehace en el acto mismo de darse y, por lo inesperada, parece siempre nueva y distinta”. Tal característica conformaria leituras sempre assombradas e surpresas as quais, por sua vez, seriam pensadas para funcionar como “refutación de nuestra realidad cotidiana.” Outra leitura dessa construção, ao mesmo tempo dispersa e volátil, do *Museo* é a de José Isaacson. Embora parte de seu estudo esteja dedicado a uma leitura política do escritor, em relação ao *Museo* especificamente Isaacson identifica uma estética digressiva, que sempre se desvia em reflexões metafísicas e de teoria literária.¹²⁴

¹²¹ FOIX. *Macedonio Fernández*, p. 14.

¹²² FOIX. *Macedonio Fernández*, p. 66-67, grifos do autor.

¹²³ STRATTA. *Vanguardia y Museo de la Novela*, p. 289-303.

¹²⁴ ISAACSON. *Macedonio Fernández*, p. 102-103.

Em 1986, Nélica Salvador publica *Macedonio Fernández. Precursor de la antinovela*, no qual se propõe a acompanhar e analisar os alicerces teóricos do *Museo*, tendo em vista o intento do escritor de remodelar os princípios do romance como gênero literário. Aponta para o fragmentarismo constitutivo da obra de Macedonio que se apresenta como sintoma de uma escrita que sempre registra a reflexão de seu próprio processo de construção. Nesse sentido, Nélica Salvador recupera um trecho do prólogo de Luis Alberto Sánchez a *Una novela que comienza*:

[Macedonio Fernández] nunca deja de escribir. Pero lo hace irregularmente. Los libros los deshace y rehace, no por exquisitez de estilo sino porque se le ocurren sugerencias, tópicos, novedades y las ensambla. El logro de ese libro tiene, por eso, las proporciones de una hazaña.¹²⁵

Com isso é recuperada a questão do modo de escrever e de elaborar a obra. A prática da escrita de Macedonio, ao seguir esse movimento de sempre acrescentar, completar, corrigir e repensar o texto – característica que, como dito, marca o conjunto de seus manuscritos –, implica a descontinuidade fragmentária de sua produção, a qual se constitui como um dos temas do próprio romance. O conjunto de prólogos, inícios, considerações e advertências ao leitor resultaria dessa prática de escrever ao ritmo do pensamento e de registrar as reflexões sobre a escrita.

Como outros críticos, Nélica Salvador considera que a obra de Macedonio Fernández, por fragmentária, interdisciplinar e inclassificável que seja, possui uma vertebração racional e coerente. Por mais que diferentes planos lógicos se contraponham no interior da obra de Macedonio, tal vertebração residiria na reafirmação de sua constante preocupação reflexiva.

No ano seguinte, em 1987, Alicia Borinsky publica *Macedonio Fernández y la teoría crítica*. Nesse estudo, a autora se propõe a encontrar esse eixo de coerência interno à obra de Macedonio Fernández, compartilhando com Nélica Salvador o pressuposto de que sua obra seja vertebrada. Para isso, opta por lidar com a teoria como uma espécie de tradução:

Si en las páginas de Macedonio se elabora persistentemente el sueño de una escritura *móvil* con fines constantemente desplazados y reemplazados, en nuestra lectura, la atención minuciosa a los detalles de ejecución pretende hallar la coherencia implícita en el juego y traducirla para otro plano.¹²⁶

¹²⁵ SÁNCHEZ *apud* SALVADOR. *Macedonio Fernández precursor de la antinovela*, p. 112.

¹²⁶ BORINSKY. *Macedonio Fernández y la Teoría Crítica*, p. 9.

Essa tradução crítica tem como finalidade “restaurar” o sentido das colocações de Macedonio ao deslocá-las para uma instância analítica e, com isso, recuperar a coerência interna ao projeto teórico do escritor. Tal coerência, de acordo com Alicia Borinsky, reside em uma teoria da linguagem que coincidiria, por momentos, com intentos posteriores de Maurice Blanchot, Jacques Derrida e Roland Barthes, à luz dos quais empreende sua visita ao *Museo*.

Uma interessante leitura do *Museo* é apresentada, nos anos 1990, por Horácio González, em *Gracia y desdicha en Macedonio Fernández*. Nesse estudo são abordadas as questões da espessura do romance, a partir de onde González apresenta as concepções que encontra como características ao *Museo*. Retoma a ideia de implosão das categorias de tempo, espaço e causalidade – apresentada, em relação ao humorismo, por Ana María Barrenechea –, para descrever a estruturação do romance e articular essa estrutura às possíveis entradas leitoras.

Assim, Horacio González observa que, não obstante contenha traços futuristas da velocidade, do tumulto e das locomotivas, a identificação maior da produção literária de Macedonio seria com a imagem do museu. Isso porque “en un museo se hallan los objetos desvinculados, extrañados de su historia”.¹²⁷ No museu, ocorreria uma desconexão temporal e espacial na qual as relações de causalidade estariam suspensas de maneira que os objetos se veriam expostos em sua individualidade. Ao mesmo tempo, tais objetos reclamariam pelo esforço imaginativo de significação por parte do visitante. Convidado a “saltar” pelo romance, a esse leitor é cedida a palavra, a fim de que auxilie na invenção de temporalidades e significados para cada objeto. González observa que, na medida em que assume uma estrutura estrambótica, o romance de Macedonio careceria de legibilidade para o leitor clássico. Nesse sentido, foi ao mesmo tempo inventada e convidada a passear pelo *Museo* certa modalidade de leitor, o leitor “salteado”, apto a transitar pela descontinuidade.

Como essas, várias outras leituras de Macedonio e do *Museo* vêm sendo formuladas desde sua publicação. Aqui apenas foram escolhidos exemplos de leituras – mais ou menos acadêmicas, mais ou menos armadas com as teorias da literatura – que possibilitem sinalizar para a ideia de que a publicação do *Museo* – seja em qualquer de suas versões – repercutiu em certo remanejamento da imagem de Macedonio Fernández no meio literário, bem como de sua recepção. De personagem anedótico, dotado de uma

¹²⁷ GONZÁLEZ. *El filósofo cesante*, p. 99.

oralidade mítica, de um peculiar senso de humor, de ímpetos filosóficos e fortemente recordado como precursor de Borges e da vanguarda, o nome de Macedonio parece adquirir maior aderência ao título de literato, de escritor. De um conjunto de papéis dispersos e frequentemente “esquecidos”, sua obra passa a ser olhada, também, como uma construção. Nesse sentido, o *Museo* confere certa espessura ao legado de Macedonio e passa, ele mesmo, a assumir o papel de “precursor” – precursor dos romances do *boom*, precursor da *nueva novela* latino-americana.

A esse respeito, Nélide Salvador observa o crescente processo de atualização das leituras de Macedonio Fernández que fora impulsionado pelas publicações iniciadas nos anos 1960:

La figura de Macedonio Fernández ha alcanzado una extraordinaria notoriedad en los últimos años y se ha constituido en una verdadera revelación para las jóvenes promociones, que lo consideran un auténtico precursor de la ruptura vanguardista y de las novedades expresivas de la novela contemporánea.¹²⁸

Assim, tanto é reforçado o vínculo entre Macedonio e a vanguarda platense, quanto diagnosticado um potencial de diálogo contido em sua obra, bem como na proposta estética como renovação do gênero.¹²⁹ O *Museo* aparece atualizado ao longo da segunda metade do século XX nas leituras que o articulam às inovações estéticas no âmbito do romance na América Latina. Como Nélide Salvador, Alicia Borinsky também observa a atualização das obras de Macedonio Fernández nos anos 1980, sobretudo de suas teorias sobre o romance, e considera que em parte isso deriva do fato de que encontre, em sua posteridade, um solo favorável a sua leitura:

Las ideas de Macedonio sobre la novela tienen mayor resonancia actualmente que en la época de su formulación. La razón fundamental de este fenómeno radica en la existencia de novelas que se plantean los problemas y rechazos de Macedonio a niveles de realización sumamente concretos.¹³⁰

Nesse mesmo sentido, na apresentação de Macedonio Fernández à coletânea *Cuentos fantásticos y de ciencia ficción en América Latina*, Élvio Gandolfo refere-se ao *Museo de la Novela de la Eterna* como “pseudorromance” e considera que os ensaios

¹²⁸ SALVADOR. *Macedonio Fernández precursor de la antinovela*, p. 9.

¹²⁹ De acordo com a crítica, seu reconhecimento tardio teria ocorrido em função do difícil acesso aos textos iniciais e à profusão de anedotas a seu respeito, as quais teriam enfatizado um peculiar modo de viver em detrimento de suas qualidades literárias. Como Ezequiel Martínez Estrada advertira, a névoa de anedotas pessoais que se constituiu em torno do escritor terminou por colocar na penumbra sua obra de pensador e literato, circunstância sinalizada por Nélide Salvador ao refletir sobre a recepção crítica de Macedonio Fernández (SALVADOR. *Leitura crítica y recepción de la obra*).

¹³⁰ BORINSKY. *Macedonio Fernández y la Teoría Crítica*, p. 49-50.

teóricos que nele se apresentam o aproximariam “de los ejemplos más experimentales del *boom* latino-americano”.¹³¹ E, mais recentemente, Gonzalo Aguilar escreve:

Juan Carlos Martini, Juan José Saer, Ricardo Piglia y algunos más jóvenes como Sergio Chejfec e Federico Jeanmarie no dejaron de reconocer su deuda con Macedonio en sus proyectos literarios, en los que se trata no solamente de producir ficción sino también de reflexionar sobre las condiciones que la hacen posible. En la literatura argentina, la lección de Macedonio consiste en que el acto de la escritura de ficción ya es, desde un inicio, el cuestionamiento del estatuto del sujeto, del autor, del lector o de lo real.¹³²

Essa atualização de Macedonio a partir dos anos 1980 e o crescente interesse por sua obra, observados, entre outros, por Salvador e Borinsky, levantam a questão da temporalidade desse texto que vai sendo construído a partir tanto das aberturas da obra, de seu avesso, quanto dos percursos leitores que significam e completam essas aberturas. Atualmente, tal interesse parece ainda mais difundido – fato do que é reflexo, por exemplo, a produção de novas edições e publicação de traduções do *Museo de la Novela de la Eterna* –, o que incita a pergunta a respeito do limites temporais dessa relação estabelecida entre o romance e o leitor: o romance, elaborado na primeira metade do século XX, continua aberto ao diálogo com os leitores do século XXI? E mais, partindo do pressuposto de que uma obra – por individual e peculiar que seja – nasce sempre de um contexto de ideias e inquietações, quais são os elementos que se mantêm, se renovam ou se transformam, no âmbito das inquietações teóricas e literárias, que asseguram a possibilidade de entrada do leitor na construção dessa obra ao longo das décadas?

Talvez uma possibilidade de resposta descansa sobre a maleabilidade da obra que se refaz a cada leitura, diagnosticada no artigo de Emilio Sosa López. Nesse sentido, a flexibilidade do texto, que se pretende aberto e permeável a diferentes significações, pode ser vista como um fator importante dessa constante atualização, a qual se realizaria de maneira especial em tempos nos quais é forte o chamado pela multiplicidade da literatura. Além de se erguer em uma estrutura porosa, permeável e mesmo convidativa à entrada do leitor, o *Museo* se mostra a todo o momento como artifício, como conjunto de técnicas e procedimentos que, ao se explicitarem, discutem seus próprios princípios. No espaço da desordem, em parte configurada pelo desejo de não possuir um argumento que confira um eixo ao romance, o leitor encontra seu lugar

¹³¹ GANDOLFO. *Cuentos fantásticos y de ciencia ficción en América Latina*.

¹³² AGUILAR. Macedonio Fernández: modos de aparición y ausencia, p. 137.

de inserção. Essa inserção, por sua vez, é concebida para ser construtiva, ou seja, para que o leitor entre pelos poros dessa desordem e participe também na construção do romance.

Na concepção de Horácio González, por exemplo, a legibilidade do *Museo* estaria condicionada à existência um leitor que se encontre disposto à experiência de explorar a mobilidade vertiginosa das fronteiras que nele aparecem muito tênues entre sono e vigília, bem como entre ser fictício e ser real. Outra possibilidade seria pensar nas próprias produções literárias posteriores ao *Museo* como iluminadoras de suas múltiplas entradas na medida em que compartilham tais ou quais resistências e afinidades estéticas – como a resistência ao realismo tradicional e a opção por estruturas não lineares de narrativa – como seria o caso dos romances do *boom*. Ou, então, já no final do século XX, uma vez que evocam o nome de Macedonio e a imagem do *Museo* como personagens de suas “linhagens” literárias – como seria o caso de Juan José Saer e de Ricardo Piglia. De qualquer forma, o palpite a esse respeito sempre se baseia nas aberturas que a obra oferece às leituras, no desejo explícito do *Museo*, por exemplo, de ser deixado no espaço e no tempo como “libro abierto”.

Nas últimas páginas de suas *Memorias errantes*, Adolfo de Obieta escreve que “MF fue amigo de los libros dejados abiertos, para que generaciones de lectores o de autores pudieran seguir revisándolos o enmendándolos”,¹³³ e desse modo sugere a aposta de Macedonio na atividade criativa do leitor, participativo e coconstrutor do texto, apoiada em uma concepção de leitura “en la que se espera tanto [...] del lector, de su originalidad”.¹³⁴

Lançada como semente para o futuro ou estruturada como “Novela futura”, conforme sugeriram César Fernández Moreno e Noé Jitrik, a obra de Macedonio, também em uma imagem projetiva, espera. A teorização e a construção de um romance cuja estruturação se abra a uma diversidade de leituras, solicitando a participação criativa do leitor e abrindo-se a distintos contatos com outras propostas literárias, constituem o foco do capítulo que segue.

¹³³ OBIETA. *Memorias errantes*, p. 145.

¹³⁴ OBIETA. *Memorias errantes*, p. 145.

Capítulo 2

Laboratório do romance

Si me ha salido una novela museo, ¿qué importa si logro interés por el relato y mientras el lector se cree lector porque los personajes le son personajes en la novela y en los prólogos aunque leve, ahumadamente entrevistados y en actos y hechos truncos – yo creo que la Eterna, Dulce-Persona, Quizágenio, Deunamor serán inolvidables aunque apenas los puse a lectura –, operar, a favor del descuido concienzal obtenido por interesamiento, un “choque de inexistencia” en la psique de él, del lector, el choque de estar allí no leyendo sino siendo leído, siendo personaje?

Si fracasa como tal la que llamo novela, mi Estética salvará el caso: admito que se la tome por novela, por fantasía de buen género, por novela suplente. Si falla como novela puede ser que mi Estética haga de buena novela

(Macedonio Fernández. Prólogo que cree saber algo, no de la novela, pues ello es incompetente a prólogos, sino de Doctrina de Arte)

Uma vez realizado, no primeiro capítulo, o acompanhamento de parte do percurso de publicações de Macedonio Fernández e da recepção do *Museo de la Novela de la Eterna*, este segundo capítulo tenciona mostrar sua proposta literária, bem como discutir a respeito do contexto de sua publicação. Nesse sentido, enfocando de maneira mais específica o romance, pretende-se sinalizar características do projeto estético do *Museo* que foram apresentadas como inovadoras pelo autor em relação à tradição, bem como a repercussão dessas características no contexto tardio de publicação do romance. Tendo em vista a maleabilidade que estrutura a obra e seus alicerces teóricos, é proposta uma reflexão a respeito da variedade de entradas de leitura e aproximações à qual o *Museo* se oferece, seja no âmbito teórico, seja no de afinidades literárias. Se, por um lado, essa reflexão aponta para a sorte crítica da “Novela futura” de Macedonio, por outro, busca legitimar as aproximações que serão sugeridas a partir do próximo capítulo.

Sendo assim, a primeira parte deste segundo capítulo apresentará as colocações teóricas do *Museo de la Novela de la Eterna* que balizam os aspectos inovadores pretendidos pelo *primeiro romance bom*. Diante das múltiplas questões levantadas na obra, foram escolhidas para serem apresentadas três linhas gerais que, de acordo com a perspectiva deste trabalho, parecem ser abrangentes para construir um delineamento

panorâmico de sua proposta estética. Essas linhas dizem respeito à construção de uma estrutura para o *Museo*, à elaboração de uma teoria que determina a condução dos personagens no interior dessa estrutura e, por fim, à formulação de um leitor ideal cuja postura permitiria o funcionamento da estética do romance de Macedonio em seu ponto ótimo.

O edifício fragmentário e móvel da narrativa, a noção de personagens conscientes de sua ficção e a formulação do leitor convidado a transitar por esta estrutura e a conviver com estes personagens são compreendidos como alicerces internos ao romance e explicitados como propostas de inovação do gênero em relação à estrutura de organização, à conformação dos personagens e às concepções de leitura herdadas do século anterior. Afrontam as ideias do romance como unidade coesa e esfericamente ordenada, de personagens realistas que atuam como marionetes, ignorantes de sua condição literária, e de leitores imóveis em relação à articulação do texto e que, cômodos em suas poltronas, observam o desenrolar do enredo.

Na segunda parte do capítulo, é proposta a apresentação de duas marcas do contexto de publicação do *Museo* que terminaram por constituir um ambiente favorável à sua recepção e atualização. A primeira delas seria a existência de uma atmosfera crítica na qual circulavam novos conceitos e correntes teóricas que dilataram o leque de possibilidades de leituras e cujas ideias encontravam no *Museo* um solo propício ao diálogo. A segunda diz respeito ao fato de que, no momento em que foi publicado o romance de Macedonio, estavam sendo produzidas e largamente difundidas obras latino-americanas que também se propunham a operar uma renovação nos modos de fazer literários, a partir de gestos que poderiam ser aproximados a propostas do *Museo* – de reflexão teórica e recusa dos princípios do realismo naturalista ou romântico do século XIX, por exemplo.

Ambos os aspectos do contexto de recepção do *Museo*, conjugados às características que o conformam a partir de uma estruturação móvel, aberta e dispersa, combinam-se na multiplicidade de abordagens que marca a recepção do texto desde sua publicação. A partir da abertura a essas múltiplas combinações, o *Museo* oferece os lastros que dialogam com seu porvir e que, por uma questão temporal, fazem com que seja reconhecido ou reclamado como precursor. Pensar as condições que propiciaram a movimentação do *Museo* – e do nome de Macedonio – em relação ao campo literário da segunda metade do século XX é, pois, o objeto central deste capítulo. Como elementos dessa condição de possibilidade são sugeridas, portanto, as diretrizes teóricas que o

balizam – abordadas na primeira parte – e o contexto de recepção – tratado na segunda parte – que desde fins dos anos 1960 ressaltam a aderência de seu corpo multifacetado às teorias e textos da segunda metade do século XX.

2.1 *Museo de la Novela de la Eterna: Modos de fazer*

Desde as primeiras páginas do *Museo* são apresentados os princípios estéticos que norteiam sua elaboração. Entre eles, encontram-se, por exemplo: a ideia de que a autenticidade da obra literária esteja no procedimento de sua construção, e não em uma originalidade temática; a exposição da aposta no impossível como regente do espaço literário; a apresentação de uma teoria do personagem e de uma proposta participativa de leitura etc. Esses princípios se constituem como alguns dos fios com os quais é tecido o *Museo* a partir do intuito de realizar um corte na tradição do gênero e propor uma nova estética. Assim, reaparecem constantemente ao longo do texto, entrecruzam-se e afastam-se, funcionando, ao mesmo tempo, como romance e teoria do romance. Não obstante, por trás desses fios se estende como pano de fundo o ímpeto de ruptura com uma linhagem de romances que se propunham como “espelhos do real”, aos quais Macedonio chama “realistas”.¹³⁵

As questões discutidas na primeira parte deste capítulo se relacionam, em maior ou menor grau, a opções estéticas que buscam um lugar próprio ao literário e procuram desvincular o romance de uma relação de representação espelhada do mundo – de acordo com certa concepção de realismo –, seja através de sua feição descritiva, seja pela aparência de que funcione sob a mesma lógica. Se essa busca pela especificidade do literário foi uma marca da poesia desde o século XIX, no âmbito do romance não foram tão numerosos os reclames por uma autonomia até meados do século XX, sobretudo na América Latina. Conforme será apontado no capítulo seguinte, no campo literário latino-americano ocorreu certa submersão dos nomes de escritores e obras que

¹³⁵ Desde já, vale observar que a concepção de realismo contra a qual Macedonio elabora seu romance é formulada no século XIX a partir do desejo de que a literatura funcionasse como reflexo do real. Nesse sentido, e conforme aponta José Isaacson, é marcante a contraposição entre Stendhal e Macedonio na medida em que o primeiro entende que “una novela es un espejo en un camino real”, ao passo que o segundo considera que esse romance-espelho seria apenas fonte de engano e alucinação uma vez que a própria realidade não oferece “matérias espelhantes” ou cópias (ISAACSON. *Macedonio Fernández*, p. 102-103). Um artigo que discute as interpretações a respeito desse ímpeto antirrealista presente no *Museo de la Novela de la Eterna* é o de María Del Carmen Marengo, “El antirrealismo de Macedonio Fernández como modo distintivo de lectura”, apresentado no colóquio *Escrituras del imaginario latinoamericano en veinte años de Archivos*, cujas atas foram publicadas em MANZI; MORENO (Ed.). *Actas del coloquio internacional*.

se propuseram a discutir os elementos definidores do romance dentro do próprio texto literário. De alguma maneira vinculados, pela crítica, às propostas vanguardistas das primeiras décadas do século XX, esses escritores e obras teriam estendido para o gênero do romance o movimento de ruptura com a tradição por meio da articulação da linguagem literária em construções lúdicas e a partir do movimento metaliterário de discussão dos limites do gênero e seu potencial mimético, por exemplo. Essa submersão, por sua vez, será revertida a partir dos anos 1960, quando ocorre um movimento de revisita a esses autores e suas propostas a partir dos olhares informados pelo desejo de renovação da narrativa, então amplamente difundido pelo chamado *boom latino-americano*.

No caso do *Museo de la Novela de la Eterna*, a autonomia ou “autenticidade” literária e artística – nos termos do próprio romance – tem a ver com a independência de toda função histórica, científica ou informativa do texto.¹³⁶ Requer o descarte de qualquer anseio pela veracidade: “A arte começa somente do outro lado da veracidade, justa laboriosidade da ciência e intrusa deselegância em arte”.¹³⁷ Tem a ver, também, com o desenvolvimento de dispositivos próprios à linguagem literária e à estrutura da ficção que advertem constantemente a condição de constructo do romance, então declarado como objeto de invenção. Com isso, se a literatura ocidental sempre denunciou sua própria máscara, como sugere Barthes,¹³⁸ o movimento de Macedonio no *Museo* parece ser o de tornar essa máscara o próprio tema da literatura.

Um dos pressupostos do *Museo de la Novela de la Eterna* para sua construção como espaço autônomo consiste, pois, no afastamento da narrativa convencional pelo século XIX, cronologicamente ordenada, por meio da exposição da natureza fictícia dos personagens e dos mecanismos de construção do texto. Esses, entre outros artifícios, funcionam como atestados de ficção que, ao emergirem no texto a todo momento,

¹³⁶ Essa concepção aponta para um aspecto da tradição com a qual o *Museo* se propõe a romper. Se o século XIX foi o período no qual o gênero romance viu seu maior desenvolvimento e visibilidade, foi também nesse século que sua proximidade com a História se tornou cada vez mais estreita. As produções de Romance e de História, nesse século, estiveram marcadas pela hegemonia do relato, de narrativas que projetavam os eventos em uma linearidade organizada. Ainda que se tenham concebido romances por meio de cartas e histórias através de análises e não de narrativas, como sinaliza Barthes, durante o século XIX o relato narrativo se consolidou como o traço forte do romance e da História. A produção literária da América Latina, sobretudo no que concerne ao romance, esteve marcada, até meados do século XX, pelas narrativas românticas ou naturalistas organizadas de acordo com essa proximidade da história (BARTHES. *El grado cero de la escritura*). A respeito do romance na América Latina, ver: BARRERA; INIGO MADRIGAL. *Historia de la literatura hispanoamericana*; PIZARRO (Org.) *América Latina*; UNESCO. *América Latina em sua literatura*.

¹³⁷ FERNÁNDEZ. Prólogo quádruplo?. In: FERNÁNDEZ. *Museo do romance da Eterna*.

¹³⁸ “Por lo menos en Occidente no existe arte que no muestre su máscara”, observa Barthes em: BARTHES. *El grado cero de la escritura*, p. 9.

procuram evitar que o leitor se engane quanto à natureza do romance. No final dessa estrutura, apresenta-se o objetivo de conquistar o leitor e fazer com que se sinta integrado ao texto, como personagem. Essa função literária proposta pelo *Museo* – de sedução e conquista do leitor – coloca-se também entre os principais pontos de tensão com o que seu autor denomina “estética realista”. Se esta seduz o leitor por meio da impressão de que seus personagens adquirem vida, aproximando-se à sua condição, a proposta do *Museo*, por sua parte, é a de seduzir o leitor a partir da confusão de suas certezas, fazendo com que participe do romance e, por instantes, se sinta próximo à condição fictícia dos personagens.

Apresentando-se como *primeiro romance bom*, o *Museo de la Novela de la Eterna* explicita, de entrada, o desejo de se estabelecer a partir de uma cisão com a tradição do gênero. Propõe-se a ser o *primeiro* de uma nova modalidade de romance. Para levar a cabo tal cisão, necessita desenvolver e apresentar, colado a esse *primeiro romance*, seus princípios estéticos e as reflexões que o norteiam. Assim, o *Museo* integra sua teoria e a discute em um único corpo, mantendo-se de acordo com o plano exposto por Macedonio na carta a Bernardo Canal Feijoó de 1931: publicar juntos o romance e sua “doutrina artística”.¹³⁹

A relevância da reflexão teórica como componente do romance é explicitada pelo autor também no prólogo “Otro deseo de saludar”, no qual o anseio de “ejecutar una teoría de Arte, particularmente de la Novela” se coloca como uma das motivações para a escrita do *Museo*.¹⁴⁰ Como trançado de teoria e de romance, o *Museo de la Novela de la Eterna* busca projetar um espaço no qual a literatura, como arte, é encarnada em sua autonomia. Essa busca pela construção de um lugar própria e exclusivamente artístico é direcionada para o extremo oposto daquilo que Macedonio denomina realismo e cujo valor seria determinado pelo critério da veracidade:

La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela, y sólo la sujeción a la verdad de Arte, intrínseca, incondicionada, auto-autenticada.¹⁴¹

Cabe ao romance, portanto, levar a cabo este programa mediante uma série de estratégias que o afastem da “estética realista” e que, por consequência, o aproximem da

¹³⁹ Carta a Bernardo Canal Feijoó, 1931, já mencionada no capítulo anterior (FERNÁNDEZ. *Epistolario*, p. 28-29).

¹⁴⁰ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 54.

¹⁴¹ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 36.

“autenticidade” da arte. São essas estratégias que o *Museo* propõe como inovações no gênero e que estão relacionadas às aberturas do romance que expõem os meandros teóricos e estéticos que balizam sua elaboração. Por meio dessas aberturas é explicitado o procedimento de montagem e costura de tal elaboração que envolve, entre outras coisas, cerzir incoerências e absurdos do relato. Através delas é também exposta a natureza fictícia dos personagens que, como personagens, trabalham para a construção do romance não apenas quando participam do relato principal, mas também quando estão sendo descartados ou escolhidos para participar.

Essas aberturas se contrapõem à ideia do texto como “proyección plana de un mundo curvo y ligado” ao lhe conferir espessura.¹⁴² Como volume, como construção, o *Museo* se encaixa na maquete de um labirinto cujas paredes, móveis e vazadas, mostram a imagem de seu conjunto a partir de variadas perspectivas. Assim, apresenta-se como “novela cuyas incoherencias de relato están zurcidas con *cortes horizontales* que muestran lo que a cada instante hacen los personajes”.¹⁴³

Dois elementos cruciais da composição estética estão envolvidos nessa autoapresentação do romance. O primeiro concerne à “incoerência” do relato, à desordem constitutiva do *Museo* que caracteriza sua estrutura, ao mesmo tempo excessiva e fragmentária. Essa desordem e essa incongruência aparentes se relacionam ao gesto de suprimir os pressupostos lógicos e cronológicos do âmbito da ficção. O excesso, por sua vez, diz respeito à sobreposição de textos de distintas qualidades no interior de um único romance. Ao redor do que seria seu “enredo principal”, e mesmo encravada nele, coloca-se uma enorme variedade de prólogos, ensaios, ressalvas, advertências e considerações teóricas que contribuem para uma constituição simultaneamente autorreflexiva, fragmentária e dispersiva. Paralelamente, no lado oposto da “estética realista” é eleita como regente do *Museo* uma concepção de “estética inventiva”, a qual se vale do impossível como matéria-prima: “el Arte es posible pero todo asunto para serlo de Arte ha de ser imposible; mi novela ha sido posible y contiene sólo imposibles”.¹⁴⁴ Como continente de impossíveis, a obra não se organiza de acordo com a cronologia linear, a continuidade espacial ou o princípio de causalidade. Ao contrário, desenvolve-se em diversas temporalidades – objetivas e subjetivas –, aspira à

¹⁴² BARTHES. *El grado cero de la escritura*, p. 8.

¹⁴³ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 9, grifos do autor.

¹⁴⁴ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 57.

dissolução dos limites espaciais entre o mundo do leitor e o dos personagens e não se ordena de acordo com um encadeamento lógico-causal.

O segundo elemento diz respeito à importância atribuída aos personagens para assegurar a inovação pretendida.¹⁴⁵ Em todas as menções de Macedonio Fernández à teoria do romance, o trabalho com os personagens é colocado como núcleo central de articulação de uma nova estética da prosa. Sua condição fictícia, literária, é o que assegura que o leitor jamais se engane sobre a natureza “irreal” do romance. Nesses “cortes horizontais”, por exemplo, aparecem momentos em que os personagens se candidatam para participar do *Museo*, apresentam seu currículo de atuação em outros romances, estudam e discutem a proposta estética que os dirige bem como sua condição de personagens. Uma das diferenças entre esses personagens e os “realistas” é que os primeiros sabem que existem como elementos de ficção, não como seres de vida, e sabem o que acontecerá com eles no decorrer do romance, pois já conhecem seu enredo. Assim, não se surpreendem com cada evento do relato como se o desconhecêssem ou ignorassem sua qualidade fictícia, mas, ao contrário, discutem tal qualidade e as identidades a eles atribuídas dentro do próprio texto.

Como entes de ficção, os personagens têm acesso a tudo o que está envolvido na existência do romance – ao autor, ao leitor, aos demais personagens, ao enredo, às formulações estéticas que o norteiam etc. Apenas o que lhes é estritamente vetado é que aparentem ter vida e assim se pareçam aos personagens realistas, pois isso minaria toda a estrutura do *Museo*:

¿no es lo genuino del fracaso del arte, la mayor, quizá la única frustración, abortación, que un personaje parezca vivir? Yo consiento que ellos quieran vivir, que intenten y codicien la vida, pero no que parezcan vivir, en el sentido de que los sucesos parezcan reales: abomino de todo realismo.¹⁴⁶

Esse fracasso acontece quando se permite que o leitor tenha a impressão de que a narrativa seja real: “eso ocurre cada vez que en el ánimo del lector hay alucinación de realidad del suceso: la verdad de la vida, la copia de la vida, es mi abominación”.¹⁴⁷ Os personagens aparecem, assim, como corresponsáveis pela condução fictícia do romance e, ao lado do autor, devem assegurar o impossível do relato e evitar a alucinação de realidade. A tarefa que cabe conjuntamente ao autor e aos personagens é a de ressaltar as máscaras que carregam e denunciar constantemente a ficção do romance.

¹⁴⁵ Em um gesto similar ao que Borges sugere em “Las ruinas circulares” (BORGES. *Ficciones*).

¹⁴⁶ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 40.

¹⁴⁷ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 40.

Ambos os elementos – as incoerências do relato e os personagens – articulam-se na formulação de um convite ao leitor:

uso de las incongruencias hasta olvidar la identidad de los personajes, su continuidad, la ordenación temporal, efectos antes de las causas, etcétera, por lo que invito al lector a no detenerse a desenredar absurdos, cohonestar contradicciones, sino que siga el cauce de arrastre emocional que la lectura vaya promoviendo minúsculamente en él.¹⁴⁸

O leitor é assim convidado a se deixar levar pelos disparates do texto, a não procurar um sentido logicamente articulado a cada incoerência com a qual se depare.

Há ainda um terceiro elemento importante da proposta de inovação apresentada no *Museo*, ao lado da estrutura fragmentária e incongruente do relato e do trabalho de elaboração dos personagens, que é a construção do seu leitor ideal. Como cúmplice, o leitor esperado pelo *Museo de la Novela de la Eterna* é convidado a transitar por sua desordem, a conferir existência aos personagens e ao próprio romance por meio de sua leitura. Se, por um lado, lhe é pedido que não se detenha a “desenredar absurdos” e que se deixe levar pelo ritmo entrecortado e desordenado do texto, por outro, a ele se oferece – e é mesmo aconselhado – um caminho de leitura, salteado, que o desafia a atribuir sentido aos fragmentos do *Museo* e o torna participante da confecção do romance.

A formulação de um leitor ideal acontece em sintonia com a estrutura aberta e incongruente do texto e parte do desejo de que, ao se envolver na confusão esponjosa dessa estrutura e nas reflexões do autor e dos personagens, esse leitor possa escorregar para o interior do romance. Enquanto os romances realistas pretenderiam ser lidos como reflexo do real e com isso ganhar seus leitores, o *Museo de la Novela* apresenta-se como genuinamente absurdo e busca atrair o leitor, enquanto personagem, para as teias da ficção:

Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando vida. En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado lector. Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a él de personaje.¹⁴⁹

O corpo fragmentário e incongruente do *Museo*, os personagens que o compõem internamente e o chamado a um “leitor salteado”, apto a transitar por sua estrutura irregular e a lidar com os impossíveis e as contradições do relato, são três elementos

¹⁴⁸ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 36.

¹⁴⁹ FERNÁNDEZ. Prólogo que acredita saber algo, não do romance, que isso não lhe é permitido, mas de Doutrina de Arte. In: FERNÁNDEZ. *Museo do romance da Eterna*.

preciosos da proposta estética que o romance se propõe a inaugurar e através dos quais pretende estabelecer a cisão com a tradição à qual chama realista.¹⁵⁰

2.1.1 Construção do labirinto: arquitetura porosa e excessiva do *Museo*

Um labirinto poroso e excessivo poderia coincidir com a maquete estrutural do romance de Macedonio. Suas aberturas, seus “cortes horizontais”, ao mesmo tempo que mostram os cerzidos que emendam a diversidade de textos da qual é composto o romance, interrompem-nos e entrecortam as linhas narrativas. Por esses cortes atravessam temporalidades distintas e diferentes dimensões espaciais escorregam e se comunicam, a despeito de toda lógica do possível. O excesso daquilo que é mostrado – os meandros de sua teoria; os personagens em um momento de descanso; o que se pensou em fazer e não foi feito – termina por levar a tal número de desvios que, no final, o leitor se perde: “Construamos uma espiral tão retorcida que canse ao vento andar em seu interior, e dela saia tonto esquecendo seu rumo”, propõe o autor do *Museo*.¹⁵¹

Como contraponto ao repertório de possibilidades dos romances “realistas”, o *Museo* identifica no impossível seu critério artístico, partindo do pressuposto de que “para lo posible hay la vida y para ésta e igual a ella para qué, el realismo?”.¹⁵² Assim, o *Museo* é prometido como o lugar que garante as incursões do impossível, a respeito do qual seu autor assegura que

se ha cuidado tanto, que nadie, ningún conocedor cotidiano de imposibles, ninguno a quien le sean familiares, podrá desmentir la constante fantasía de nuestro relato alegando que hechos o personajes los tiene vistos enfrente o a la vuelta.¹⁵³

Essa fantasia do relato culmina na construção de um lugar fictício apartado dos princípios cartesianos de espaço, tempo e causalidade. Como território de impossíveis, proporcionado pela especificidade fictícia do romance, o *Museo de la Novela* pode se armar de incongruências, intercalar cronologias e sobrepor espaços de modo inusitado.

¹⁵⁰ Os termos da formulação explícita de um leitor ideal e da construção de situações impossíveis, absurdas, como modo de contestar certa concepção de realidade, são caminhos que aproximam Macedonio de Julio Cortázar. Essa aproximação, vale observar, será tematizada na segunda parte deste capítulo.

¹⁵¹ FERNÁNDEZ. Prólogo quádruplo?. In: FERNÁNDEZ. *Museo do romance da Eterna*.

¹⁵² FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 57.

¹⁵³ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 14.

No entanto, esse lugar fantástico não consiste apenas no relato de eventos absurdos e insólitos que se concatenam fora da lógica causal e independentemente do tempo e do espaço.

Além do relato fantástico que envolve o Presidente, seus convidados à fazenda “La Novela” e as ações empreendidas por eles, o romance é também composto por uma série de outros textos e reflexões que se intercalam nos prólogos e no interior dos capítulos. Ensaaios sobre metafísica, considerações sobre crítica, teoria do romance, elaboração de personagens e o que se espera dos leitores conformam, também, o espaço do *Museo de la Novela de la Eterna*. A combinação dessa multiplicidade de temas e textos confere à estrutura do *Museo* um aspecto estilizado, constituído de movimentos entrecortados, que antecipam alguns temas e retomam outros em uma composição desordenada. Assim, por exemplo, o enredo do romance é antecipado em um dos prólogos:

Esta es una novela que va a ser así:

Un señor de cierta edad, el Presidente, en un paraje de nuestro país, va reuniendo a todas las personas que en sus excursiones fuera de su casa se la hacen simpáticas, y quieren vivir con él.

Esa tertulia de la amistad se prolonga un tiempo feliz, pero el huésped no lo es: incita a sus amigos a entrar en una Acción.

La Acción se cumple con éxito pero él continua infeliz.

Concluida la Acción se separan, y con otros detalles y sucesos no se sabe más de nadie.¹⁵⁴

Em poucas frases, o autor expõe o conteúdo do romance, adianta as linhas centrais de sua trama e condensa-as em um dos vários prólogos. Com isso, por um lado, pretende afastar os “leitores de desenlace” e convidar outra categoria de leitor: “El lector que no lee mi novela si primero no la sabe toda es mi lector, ése es artista, porque el que busca leyendo la solución final, busca lo que el arte no debe dar [...] sólo el que no busca una solución es el lector artista”.¹⁵⁵

Por outro lado, localiza o valor artístico do romance nos procedimentos de sua construção. No *Museo* e em textos teóricos, Macedonio afirma considerar irrelevante

¹⁵⁴ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 69.

¹⁵⁵ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 70-71.

todo assunto ou tema em literatura e nas artes de maneira geral.¹⁵⁶ A escolha e o desenvolvimento de um tema são considerados irrelevantes ao fazer artístico na medida em que é como construção que a obra encontra sua autenticidade. Tal perspectiva se aproxima da colocação de Vicente Huidobro de que os poetas futuristas não teriam contribuído muito para a formulação de uma nova estética ao abordarem temas modernos na literatura, pois para isso teria sido necessário inovar a própria linguagem literária. Com isso, Huidobro considera que mesmo os poemas mais modernos do futurismo “são mais velhos que os de Rimbaud”, e explica: “se celebro o avião com a estética de Victor Hugo, fico tão velho quanto ele; mas se celebro o amor com uma estética nova, estou sendo novo. O tema não importa para a modernidade ou a antiguidade de uma obra”.¹⁵⁷

O *Museo* parece partilhar de uma concepção similar na medida em que afirma ser como técnica que o romance se constrói. Tanto no *Museo* quanto nos artigos sobre teoria do romance, Macedonio considera que a “boa literatura” ou a “verdadeira literatura” seja uma “arte de encargo”. Como tal, poderia ser realizada a partir de um tema encomendado sem perder originalidade, uma vez que seu teor artístico concerne às técnicas e aos procedimentos empregados na elaboração do texto e na busca pela construção de um espaço próprio ao literário.

Ao identificar o valor do romance no método e nas técnicas de sua elaboração em detrimento do tema abordado e sobre o qual se desenvolve, Macedonio chama esse modo de fazer para compor o próprio “ser” do literário. Elabora uma ontologia do romance que integra suas estratégias de construção e a reflexão sobre elas e, nesse sentido, apresenta o romance amarrado aos seus princípios estéticos na composição de um mesmo corpo, ainda que possam ser desmembráveis: “Si fracasa como tal la que llamo novela, mi Estética salvará el caso: admito que se la tome por novela, por fantasía de buen género, por novela suplente. Si falla como novela puede ser que mi estética haga de buena novela.”¹⁵⁸

Com isso, apresenta um traço que marca a literatura desde o século anterior e que consiste no trabalho de reflexão sobre o fazer literário compondo esse próprio modo de fazer. O gesto metaliterário de autorreflexão e o movimento de exposição dos alicerces

¹⁵⁶ Essa concepção é exposta em diferentes prólogos do *Museo* e, sobretudo, nos ensaios sobre literatura reunidos em FERNÁNDEZ. *Teorías*.

¹⁵⁷ HUIDOBRO. Futurismo e maquinismo, p. 416.

¹⁵⁸ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 38.

que sustentam o *Museo* como uma nova proposta de romance culminam na edificação de uma estrutura propositalmente desordenada e inacabada. No voltar-se sobre si mesmo a todo momento, os prólogos interrompem-se uns aos outros, intercalam-se, desviam-se e narram seus desvios. Nesse sentido, além das considerações teóricas, integram-se à obra os planos não concretizados do romance:

En fin, cuando tenía preparado el elenco completo de los asesores estéticos, científicos y filosóficos de esta novela (tres gramáticos, un químico, un historiógrafo, dos descubridores, dos biólogos, un hombre de genio, un pintor de talentos, tres poetas, un astrónomo, dos músicos, un matemático, un psiquiatra); cuando ya maduraba el plan de invenciones, teorías embriológicas, palimpsestos descifrados y diálogos chispeantes de arte y filosofía a cargo de los personajes, he aquí que me cautiva la simple conversación amable y generosa de la amistad; y todo mi descubrimiento de presentar una novela con laboratorio y técnicos adscriptos, se desmorona tristemente.¹⁵⁹

O romance integra, assim, o relato de seus descaminhos, daquilo que ficou suspenso, dos projetos deixados de lado. A imagem do laboratório condensa, por sua vez, a ideia do romance como experimento e como técnica. Experimento de um novo modo de realizar o gênero; e técnica como o conjunto de procedimentos sustentados por reflexões teóricas que confere autenticidade na abordagem de um tema e permitem inovar. Uma dessas inovações é a de construir, ver desmoronar, abandonar, recomeçar, pensar outros caminhos e reunir todos esses gestos em um mesmo texto. O registro do movimento ensaiado e abandonado fica, então, como uma entrada falsa do labirinto, como um de seus desvios cuja única saída pede o refluxo.

Nesse mesmo sentido, são apresentados personagens que não entraram no *Museo*, como Pedro Corto – que queria que o romance terminasse antes que se esfriassem as tortas compradas no caminho – ou como a cozinheira Nicolasa Moreno,

que aceptaba figurar con mucho gusto si su papel le permitía salirse de la novela a ratos para ir a ver si no se le volcaba una leche que dejó a hervir y un dulce de zapallo que había dejado a tercer hervor y al que le ocurría levantarle la tapa a cada pocos minutos.¹⁶⁰

Como personagens que não tinham disponibilidade para dedicar-se integralmente ao romance, tiveram que ser descartados pelo autor. Pedro Corto e Nicolasa Moreno são espécies de “sobras” ou “excessos” do romance que se incluem como tal à estrutura narrativa e assim colaboram na formulação do conceito de personagem pretendido pelo

¹⁵⁹ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 103.

¹⁶⁰ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 80.

Museo. O material impossível do romance parece, portanto, incluir a menção aos projetos não realizados, aos planos não cumpridos do *Museo* e aos personagens rejeitados. Ao mesmo tempo, o romance arma-se como um laboratório para, em seguida, desmoronar, consta de personagens que não figuram, apresentando um cerzido estranho à dinâmica contínua de uma lógica narrativa convencional.

Como domínio da fantasia, o *Museo* abre-se à entrada e saída de personagens segundo o que seja conveniente, e o excesso de acontecimentos, por sua vez, pode arrebeitar a encadernação: “Obra de imaginación que no cabe de sucesos – con peligros de estallar la encuadernación – y tan precipitados que ya han empezado en el título para que quepan y tengan tiempo; el lector llega tarde si viene pasada la tapa”.¹⁶¹ Ou, inversamente, o romance passa a abarcar tantos acontecimentos que o mundo externo poderia se esvaziar: “tal colección de sucesos se encerrará dentro de ella [la novela] que no dejará casi nada para el suceder en las calles, domicilios y plazas, y los diarios faltos de acontecimientos tendrán que conformarse con citarla...”.¹⁶²

Como o impossível do romance permite o trânsito à vontade dos personagens entre espaços descontínuos, comunicando o interior com o exterior do texto, por exemplo, ele dispõe também de uma temporalidade peculiar. Nesse sentido, alguns capítulos se desenvolvem em intervalos pouco convencionais, como “o tempo de abrir uma flor” ou “um momento a mais, um momento a menos”. Há outros trechos nos quais a narrativa se acelera, integrando-se ao ritmo frenético do trânsito:

Ustedes comprenderán que si la novela se hubiera parado un instante, habría al punto insertado un nuevo prólogo en el hueco así producido en la narración. Y haría ese prólogo dignamente, es decir, con tanto decorado por lo menos de barullo, apuro, denuestos, órdenes, corridas, timbres, frenos, guardas, inspectores y vigilante que viene a leer el accidente frente a la ventanilla de la pasajera que lee mi novela, en fin, con tal suma de homenajes en torno a la inverosimilitud del hecho, que disimularía enteramente, como lo consiguen las “Compañías”, que nunca admiten verosimilitud de los percances tranviarios, una inmovilidad tan luego en la locomoción narrativa. Además, sacaría el brazo por el postigo de mi novela como señal para que no me choquen las novelas que sigan la mía.¹⁶³

Em outro momento, ao contrário, o leitor é pego em um bocejo devido à sonolência do relato. Para evitar que isso aconteça com frequência, o autor lança mão de um personagem específico – Juan Pasamontes – cuja função é ficar suspenso no ar após a queda em um abismo, durante o tempo em que estão sendo lidas outras páginas do

¹⁶¹ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 13.

¹⁶² FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 43.

¹⁶³ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 31.

romance. Curioso com seu destino, o leitor aceleraria o ritmo de leitura. Nessa mesma temporalidade estranha, há trechos nos quais o autor pede ao leitor que não leia tão depressa, ou pode cair de repente no final do livro, por não conseguir desacelerar a tempo. Há também a imagem de que o romance vai sendo paulatinamente ralentado, para que o leitor interessado não caia em um final abrupto.¹⁶⁴

Um ritmo irregular, determinado pelas velocidades variadas de escrita, leitura e ação dos personagens acompanha o trânsito do leitor pelo labirinto espiralado do *Museo*. Como lugar de incursão do impossível, por sua vez, a dimensão espacial do romance permite que as diversas camadas de prólogos e capítulos deslizem e se abram para o tráfego de acontecimentos, personagens e leitores.

Ao expor as reflexões que participam do processo de sua confecção, ao valorizar esta mesma confecção como procedimento artístico incluindo, em tal procedimento, a exposição dos caminhos não tomados, o *Museo* assume uma fisionomia ao mesmo tempo descontínua e multifacetada. A isso se soma a criação de um lugar de ficção independente das convenções espaciais e temporais, cuja regência se estabelece no critério de impossibilidade. Esses elementos, articulados entre si, conformam o corpo entreaberto do *Museo* no qual transitam personagens, leitores e suas respectivas teorizações. Com entradas falsas, desvios e sobreposições de espaços e temporalidades, são traçados percursos de idas e vindas. Os inúmeros prólogos, como umbrais, são cruzados, sem necessariamente levarem ao núcleo do romance. Advertências, observações e teorizações, ao mesmo tempo que esclarecem o intuito do *Museo* e seus pressupostos, sobrepõem-se e encobrem uns aos outros e ao próprio romance. Nisso se funda uma dimensão lúdica no texto que, com suas passagens, mobilidades e desvios se articula ao trânsito de personagens peculiares e às entradas de leituras as mais variadas.

2.1.2 Prosa de personagens: advertência da ficção

No centro das formulações teóricas de Macedonio Fernández sobre literatura se estabelece uma distinção basilar entre teoria do humorismo e teoria do romance. À primeira é identificada, como eixo principal, a ideia de “chiste conceptual”, concebida como um jogo com os conceitos que provoque, no intelecto do leitor, a impressão do absurdo que causa graça. A segunda, fundamental para a elaboração do *Museo* como

¹⁶⁴ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 94.

sua apresentação e exercício, baseia-se na noção de “prosa de personagens”.¹⁶⁵ Fica, assim, demarcado o papel crucial que desempenham para a construção e o funcionamento de uma nova proposta de romance. Como seres que lhe conferem movimento, os personagens são, em parte, responsáveis pela determinação do caráter do relato, ajustado então à sua natureza e ao seu comportamento.

Se personagens de romances “realistas” são seres que aparentam ter vida, os personagens do *Museo*, por oposição, sabem que não são reais. A prosa ou o romance de personagens é elaborado, também ele, como forte contraponto à “estética realista” na qual os personagens poderiam se confundir com seres de vida por parecerem viver; também por desconhecerem seu destino, como na vida, e por se imaginarem circulando em um mundo aparentemente real. Em seu extremo oposto, os personagens do *Museo de la Novela de la Eterna* sabem que não são seres de vida, muito embora possam aspirar a ser: “Todos los personajes están contraídos al *soñar ser* que es su propiedad, inasequible a los vivientes, único material genuino de Arte”.¹⁶⁶ Os personagens do *Museo*, portanto, não podem jamais parecer viver. Por isso, inclusive, são apenas “entrevistos” pelo leitor, aparecem sempre enevoados, pouco delineados.¹⁶⁷ O leitor, por sua vez, não consegue identificar uma imagem completa e coesa de seus corpos, devendo sempre completá-los com sua imaginação. Os próprios nomes são formulados como apelo à subjetividade do leitor: Eterna, Dulce Persona, Quizágenio, No Existente Caballero...

Como “material genuíno” de arte, aos personagens é conferida importância na garantia do valor artístico do romance. Eles funcionam como o principal dispositivo do método antirrealista proposto no *Museo*, pois a eles cabe evitar gerar a alucinação de realidade no leitor, o que colocaria a perder todo o projeto estético proposto. Ao contrário, devem assegurar a fantasia do relato:

fantasía constante quise para mis páginas, y ante lo difícil que es evitar la alucinación de realidad, mácula del arte, he creado el personaje hasta hoy nacido cuya consistente fantasía es garantía de firme irrealdad en esta novela

¹⁶⁵ FERNÁNDEZ. Para una teoría del arte. In: FERNÁNDEZ. *Teorías*.

¹⁶⁶ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 39-40, grifos do autor.

¹⁶⁷ “Mi táctica de novelista es: personajes sólo entrevisto, pero que tan bueno tienen lo que llega a saberles el lector y tanto en éste se graban por la irritación lectriz que entre amarlos por delicados y quedar insaciados por conocimiento incompleto o ‘saber a medias’, obran en su memoria dos fijadores mnemónicos (no hay memoria sin afectividad, lo mismo sea ésta irritación o ternura) y quedarán inolvidables. Esta explicación previa a la novela hará que el lector no se preocupe por no entender las imperfecciones; leerá cómodamente así y lo trunco u oscuro no lo atarearán en entenderlo” (FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 68).

indegradable a real: el personaje que no figura, cuya inexistencia en la novela lo hace fantástico respecto de la novela misma, como el mundo, el ser, nos parece real porque hay ensueños. A él le recomiendo salvar la fantasía aquí, si todo falla.¹⁶⁸

A atribuição de um papel fundamental aos personagens na elaboração da estética proposta faz com que o romance seja imaginado como “novela escrita por sus personajes”.¹⁶⁹ Nesse sentido, por exemplo, a estrutura fragmentária do texto é apresentada como uma das exigências do personagem Presidente.¹⁷⁰ Para o desempenho de uma função tão crucial dentro da formulação teórica do romance e da proposta de realização do *primeiro romance bom*, no entanto, a escolha dos personagens deve ser criteriosa:

he confiado, con cuidadosa selección y sabiendo cómo se habían conducido en otras novelas, a los siguientes personajes, el desempeño de la mía. Los he adoctrinado en todo lo que la “persona de arte” debe atender, les he hecho leer mis prólogos, estudiosos de estética. ¿Qué queréis decirme si la novela sale mal? Como autor, lo que me incumbió hice: comprobar su disciplina por conducta anterior y darles la teoría que no tenían, de la persona de arte.¹⁷¹

O bom desempenho do romance depende então, ao menos parcialmente, do trabalho dos personagens. Cabe ao autor levar a cabo uma seleção cuidadosa e promover sua formação estética. Simultaneamente, como “seres de arte”, os personagens devem estar a par da doutrina que norteia o romance, devem conhecer seus meandros, bem como o que lhes vai acontecer no correr do enredo. Desse modo e diferentemente dos personagens realistas, os personagens do *Museo* não são pegos de surpresa por seus destinos ao longo da narrativa, porque já a conhecem e sabem o que o futuro do relato lhes reserva. Sabem também que, como seres de fantasia e ficção, jamais serão assombrados pela ideia de morte – maior motivo de mistério e inquietação, de acordo com a concepção metafísica de Macedonio Fernández.¹⁷² Ao contrário, desde as primeiras páginas da obra fica declarado que

Nadie muere en ella – aunque ella es mortal – pues ha comprendido que, gente de fantasía, los personajes, parece toda junta al concluir el relato: es de fácil exterminación. [...]

¹⁶⁸ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 40.

¹⁶⁹ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 7.

¹⁷⁰ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 70.

¹⁷¹ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 39.

¹⁷² A maior parte de seus textos especificamente a esse respeito está reunida em FERNÁNDEZ. *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*.

Y más, que tengo la seguridad de que nadie vivo se ha entrado a la narrativa, pues personajes con fisiología, además de muy estorbados de cansancio e indisposiciones [...], son de estética realista y nuestra estética es la inventiva.¹⁷³

Além do currículo – que comprove sua “boa conduta” em outros romances –, outro critério de seleção do personagem é sua disponibilidade total para o romance. Assim, o autor justifica a exclusão de Nicolasa do elenco:

[la novela] no contiene ni viajes ni olvidos de seguir: ambas cosas son pretextos para dejar sin personajes al lector aparentando que los hechos del relato no pueden adelantar si varios protagonistas no parten para Londres o simplemente olvidándose durante páginas enteras de escribir novela, debiendo el lector esperar que vuelvan aquéllos o que los acuerden. Es por eso que ya dije no aceptamos entre los personajes a la cocinera que quería licencia para atender a botones y tapas de cacerolas que no se derraman y fondos de arroz con leche que no se quemaran.¹⁷⁴

Além de destacada a necessidade dos personagens para a condução da obra, aparece, nesse trecho, a questão do ritmo do texto e dos diferentes espaços que derrapam em seu interior. Uma vez que são os personagens que fazem funcionar o romance, a determinação de sua temporalidade e de sua concepção espacial está vinculada a eles. Nesse mesmo sentido, foi impedido ao “Muchacho” que entrasse na narrativa porque, por ser criança, faria do *Museo* um parque de diversões e tornaria, com isso, sua estrutura muito propícia a quedas. É necessário, pois, que exista plena confiança do autor nos personagens os quais, após passados os processos de seleção e formação, assegurem a fantasia do relato e a boa condução da narrativa e de sua estética. É necessário, também, o envolvimento comprometido com a teoria proposta, o que o autor trata de garantir ao afirmar que “todos los personajes están enamorados de ella”, referindo-se ao *Museo* e à sua proposta estética.¹⁷⁵

Outra característica desses personagens é que, como seres literários, podem se deslocar entre distintas obras. Assim, em “Un personaje antes de estrenarse”, lemos a avaliação do romance por um deles, bem como sua negociação com o autor:

- Yo deseo saber entre qué gente me verá aquí.
- Ninguna que desmerezca. La Eterna, Deunamor, el Presidente.
- Porque debe usted saber, señor escritor, que yo ya no estoy ni para aprender ni para enseñar a otros. Yo me llamé a veces Mignon en Wilhelm Meister...

¹⁷³ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 13.

¹⁷⁴ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 50.

¹⁷⁵ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 103.

- Pero si tenemos aquí a la Eterna que se llamó Leonora en Poe; y la que se llamó Rebecca en Ivanhoe, y también nuestra Eterna figuró en Lady Rowena.
- ¡Cuándo encontraré para mí el gran novelista!
- ¿No lo habrá hallado usted aquí?
- Pero fijese que su novela no sea con “cierre hermético”, sino otra salida a otra, porque soy personaje de transmigración y me debo no a la posteridad de los lectores sino a la posteridad de los autores.
- Sea: por mí, que se porte bien aquí. No creo por lo demás que los autores del porvenir se conformen con personajes usados, pero esto no me concierne. Estamos entendidos.¹⁷⁶

Nessa negociação, além da intertextualidade¹⁷⁷ que se explicita, podem ser ressaltados dois outros elementos. O primeiro concerne à finalização do romance. A estrutura fragmentária e autorreflexiva do *Museo*, que se abre à discussão de sua condição literária e ao relato de seus descaminhos, é deixada em aberto, sem um final hermético. Contrariamente à ideia do romance como unidade organizada a partir de uma articulação estritamente interna, o *Museo* propõe-se a não contar com um final conclusivo e a oferecer-se como livro aberto.

O segundo elemento consiste na integração do autor como personagem do romance. Neste caso, isso ocorre ao participar diretamente do diálogo de negociação com o personagem. Em outro momento, o autor é mencionado por Quizagenio e Dulce Persona, quando são informados de personagens que se foram de outros romances:

Dulce Persona: Y yo no sé si no haría lo mismo, aunque me inspira simpatía nuestro pobre autor...

(El Autor: ¿Qué les pica a estos personajes míos que hace rato busco y los encuentro en diálogo dándose un aparte en sus funciones?)

Quizagenio: ¡Pobre autor!

Dulce Persona: Yo nada sé de él pero siento vagamente como un alma sin rumbo, quizá un desdichado.¹⁷⁸

Ao figurar no romance, diretamente no diálogo ou através de sua menção, o autor termina confuso a respeito de sua condição. Em um momento vacila na certeza de ser alguém externo ao *Museo*, e sente-se como personagem, como ser de fantasia: “El autor parece asustado y cree tener el ser de personaje, atrapado y vencido por su propio

¹⁷⁶ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 65.

¹⁷⁷ Noção que estava sendo pensada como conceito nesse mesmo momento por Bakhtin, a qual é brevemente comentada na segunda parte deste capítulo. No momento da publicação do *Museo*, o conceito bakhtiniano de intertextualidade circulava na atmosfera teórica da América Latina e foi mobilizado para a interpretação e significação da obra de Macedonio Fernández.

¹⁷⁸ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 182.

invento [...] ¿Tiene más realidad que ellos?, ¿Qué es tener más realidad?”.¹⁷⁹ Pergunta-se, assim, não sobre a natureza que tenta formular para seus personagens, mas sobre sua própria condição de realidade. A distinção entre “ser de vida” e “ser de ficção” tem seus limites atenuados no momento em que o autor se transforma em personagem e escorrega para o texto do romance. Com esse movimento se projetaria a questão “O que é um autor?” incorporada nas discussões teóricas da segunda metade do século XX, quando se questionam as certezas a respeito de cada figura e sua função na construção da obra. O autor sai do lugar de criador, cuja voz de autoridade determina todo o circuito do texto, para entrar como um componente a mais de uma concepção de obra flexível e maleável, cujas determinações são sempre imediatas e se configuram a cada movimento de leitura.

Esse efeito de confusão sofrido pelo autor é, em última instância, o objetivo almejado pela “prosa de personagem”, nuclear à teoria do *Museo*. É através desse tumulto das certezas que o romance se propõe a conquistar, também, o leitor. É nessa conquista do leitor – quem, como o autor, entra na categoria “personagens por absurdo”¹⁸⁰ – que Macedonio identifica a função da literatura:

Es muy sutil, muy paciente, el trabajo de quitar el yo, de desacomodar interiores, identidades. Sólo he logrado en toda mi obra escrita ocho o diez momentos en que, creo, dos o tres renglones conmueven la estabilidad, unidad de alguien, a veces, creo, la mismidad del lector. Y sin embargo pienso que la Literatura no existe porque no se ha dedicado únicamente a este Efecto de desidentificación, el único que justificaría su existencia y que sólo esta belarte puede elaborar.¹⁸¹

Essa literatura inexistente é a que o autor do *Museo* pretende inaugurar escapando da estética realista e a partir da prosa de personagens. Com a combinação entre labor de construção dos personagens e a tessitura de uma narrativa suficientemente informe, esponjosa e escorregadia, o *Museo* desenha o leitor propenso a ser absorvido, tornando-se personagem e, com isso, realizando sua existência literária:

Hay en mi intento varias ideas probablemente originales; me interesa aquí la de método: busco distraer al lector por momentos, opresivamente, cuando deseo impresionarlo para la sutileza emocional que necesito engendrar en él, pequeñas impresiones que concurran al propósito emocional de conjunto de obtener en él un estado único final y general que insidie su sensibilidad sorpresivamente cuando no está en guardia y en conciencia de hallarse ante un plan literario y no espera, ni advierte luego, haber sido conquistado.¹⁸²

¹⁷⁹ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 183.

¹⁸⁰ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 80.

¹⁸¹ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 33.

¹⁸² FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 36.

Apenas no domínio da ficção, da fantasia e do impossível, articulados em uma estrutura móvel, labiríntica e porosa, o leitor pode ser conquistado pelo romance. Essa conquista, por sua vez, assume a função metafísica de gerar, no leitor, a sensação de eternidade:

Si en cada uno de mis libros he logrado dos o tres veces un instante de lo que llamaré en lenguaje hogareño una ‘sofocación’, un ‘sofocón’ en la certidumbre de continuidad personal, un resbalar de sí mismo el lector, es todo lo que quise como medio; y como fin busco la liberación de la noción de muerte: la evanescencia, trocabilidad, rotación, turnación del yo lo hace inmortal, es decir no ligado su destino al de su cuerpo.¹⁸³

Ao se sentir como personagem do *Museo de la Novela de la Eterna*, ainda que por um milésimo de segundo, o leitor teria a sensação de não estar submetido aos pressupostos do tempo, do espaço e da causalidade. Como acontece com o autor quando se confunde a respeito de sua realidade, o leitor também seria confundido quanto à sua existência externa ao *Museo* ao se ver na pele de personagem. No limite, o leitor do *Museo* desempenha o papel principal. Ao lado da Eterna, protagoniza o romance ao ser colocado como condição de possibilidade de sua existência. É nesse sentido que o romance se despede do leitor:

Adiós, aquí también te diré, lector, no porque tú puedas jamás olvidarme, no lo podrás, es la novela que no puede olvidarse, sino porque soy una pobre novela, ardiente pero flaca en sueño trémulo [...] los tristes seres-personajes viven sólo los minutos que alguien posa escribiéndolos: concluidos de hacer, han concluido, nada son, más tristes todavía porque recorre sus figuras muertas la cosquilla, la mariposa de la mirada lectora o humana, inquietante tacto de pétalos de burla o piedad que deshojáis, escalofriándolas, sobre sus formas que no tuvieron nunca acceso a la vida.¹⁸⁴

Por nucleares que sejam os personagens e por multifacetado que se apresente o texto, ao fim e ao cabo, é ao leitor que compete conferir existência e mobilidade a esse conjunto. Seja por meio do gesto de abrir o livro e correr os olhos pelo texto, conferindo volume ao universo das palavras impressas, desdobrando a planta do *Museo* e atribuindo corpos e movimentos aos personagens; seja pela disposição, mais específica ao caso desta obra, de ler, entre as outras coisas, a figuração de si mesmo, como personagem. É nesse segundo sentido que o romance se apresenta como aquele em que “o leitor será, por fim, lido”.

¹⁸³ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 34.

¹⁸⁴ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 51-52.

2.1.3 Convite aos leitores: uma pedagogia da leitura

Entre as promessas e anúncios que constituem o *Museo* desde antes do início de sua redação, passando pelo subtítulo de *primera novela buena*, até os inúmeros prólogos que a constituem, algumas dizem respeito ao leitor:

Novela cuya existencia fue novelesca por tanto anuncio y desistimiento de ella, y será novelesco un lector que la entienda. Tal lector se hará célebre, con la calificación de lector fantástico. Será muy leído, por todos los públicos de lectores, ese lector mío.¹⁸⁵

Como parte do projeto literário do *Museo*, portanto, está a inclusão do leitor nas teias fictícias do romance. Não como agente externo, que aciona a mobilização dos personagens e o funcionamento do texto, mas, nos termos “leitor novelesco”, “leitor fantástico”, “célebre leitor”, definido como aquele que se caracteriza pelo romance que lê. Nesse sentido, é ensaiada uma dedicatória que aponta a preocupação de caracterizá-lo:

Ensayo el siguiente prólogo. Y también una palabra alemana nueva en español que he consultado con Xul Solar en su taller: “Idiomas en compostura”. Es un adjetivo compuesto, pero nuevo, como los botines compuestos.

Al “por-todos-nosotros-artistas-servido-de-ensueño” Lector.

Al “tan-soñado” Lector; Al “que-el-autor-sueña-que-lee-sus-sueños” Lector.

Al “que-el-arte-escriptor-quiere-real-mas-sólo-real-lector-de-sueños” Lector.

A “lo-único-real-que-el-arte-quiere”, el lector de sueños.

A “lo-menos-real, el que sueña sueños de otro, y más fuerte en realidad, pues no la pierde aunque no lo dejan soñar, sólo re-soñar”.

Creo haber individualizado a quien me dirijo: al lector, y haberle conseguido la adjetivación total de su ser, después de tanta fragmentaria, y algunas falsas. “Querido” lector no adjetiva a éste sino al autor, etcétera.¹⁸⁶

Nesse mesmo “Prólogo a lo nunca visto”, o leitor é descrito na possibilidade de ler o romance antes mesmo que seja escrito: “Si tienes una pena igual a la mía, tú que me has leído antes que escribiera”.¹⁸⁷ Desse modo, o leitor participa da criação da obra e a integra antes de sua materialização. Na dimensão impossível do romance, seus lugares e funções são intercambiáveis e escorregam entre si. Personagens determinam a estrutura do texto, como ocorre na exigência do Presidente de que o romance seja

¹⁸⁵ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 14.

¹⁸⁶ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 45-46.

¹⁸⁷ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 46.

incongruente e descontínuo, ou na solicitação do “personaje antes de estrenarse” de que não contenha “final hermético”. Autor e leitores tornam-se personagens por absurdo, e o leitor figura na obra no momento ainda de sua concepção. Essa maleabilidade, por sua vez, abre-se como possibilidade de sedução do leitor. Nesse sentido, o romance – agora ele mesmo como personagem – reflete sobre sua condição e oferece mais uma definição do leitor: “vivo mi día delante del lector. El lector es, por definición, un simpatizante y yo puedo serle interesante en lo que muestro de mi dudar y variar”.¹⁸⁸

Se o objetivo último da “prosa de personagens”, reconhecido como a “genuína” função da literatura, é funcionar como armadilha para o leitor e fazer com que este escorregue para o texto sentindo-se personagem, questionando o caráter de sua existência, é necessária, como sua condição de possibilidade, a presença de leitores. Assim, em busca de público, o autor gostaria que seu romance começasse com um choque ou com uma freada brusca:

Convendría a una novela que quiera público – la mía se aburre conmigo, quisiera que lleguen visitantes, o salir a conversar, le gustaría ser leída – empezar su narrativa por un choque o frenada. El público se junta al punto en tal número que ya quisieran algunos libros tener el de una frenada común.¹⁸⁹

De alguma maneira, esta é a estratégia usada em *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*, que se inicia com o “Accidente de Recienvenido”. Caído na rua, o Recienvenido, atordoado por haver levado uma pancada forte na cabeça, desperta, cercado por um “cinturón zoológico suburbano” formado por curiosos transeuntes que, minutos antes, se encontravam apressados e ocupadíssimos com seus afazeres. No *Museo*, por sua vez, o autor confessa que, desde que começou a escrever, inveja o público dos acidentes e batidas, e comenta: “A veces sueño que la novela tuvo en ciertos pasajes tal agolpamiento de lectores que obstruían la marcha de la trama con riesgo de que los trances y catástrofes del interior del libro aparecieran en la delantera de él, entre los atropellados”.¹⁹⁰

Entre as diversas tipologias de leitores previstos e desejados pelo *Museo*, apenas um é descartado: “de Personajes descartados puede hacerse una lista; de Lectores sólo un género descarto: el lector de desenlaces; con el procedimiento de dar sustanciado todo el relato y final anticipadamente ya no se le verá más por aquí.”¹⁹¹ Por isso, o

¹⁸⁸ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 52.

¹⁸⁹ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 31.

¹⁹⁰ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 31.

¹⁹¹ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 62.

enredo é antecipado em um dos prólogos, pois se o valor artístico do romance reside no processo de sua elaboração e tal processo, no caso do *Museo*, se desenvolve em uma estrutura fragmentária, excessiva, de fluxo e refluxo, o leitor de desenlaces é uma categoria de leitor que jamais poderia se satisfazer com o romance. Mais ainda: é uma categoria de leitor que jamais poderia satisfazer o romance. Assim, o autor do *Museo* dirige-se a ele dizendo que “si efetivamente andas por mi libro, yo ya sé que no tengo nada que esperar”, “no tengo esperanza”.¹⁹² O leitor de desenlaces, também chamado de “leitor seguido”, constitui-se como ameaça de fracasso para o romance e sua proposta teórica. O plano de conquistar o leitor, “mareado” e distraído, não abarca essa modalidade que se interessa apenas no desenvolvimento teleológico da narrativa, sem se distrair e, com isso, sem escorregar para dentro do texto e duvidar de sua existência.¹⁹³ Assim, o leitor de desenlaces trai a condição mesma de eternidade do romance ao resistir na lucidez de um suposto desenvolvimento da trama, sem se animar a caminhar pelos vai e vens do labirinto, sem se deixar atordoar e confundir-se com um personagem.

À parte esse tipo de leitor, todos os demais são bem-vindos. Nesse sentido, um prólogo saúda o “leitor de vitrines” como quem pode desfrutar dos acontecimentos que prontamente se iniciariam na capa.¹⁹⁴ Ao menos o título alcançaria a fugacidade dessa modalidade “leitor de vitrines”. Contudo, ainda que muitas categorias de leitores sejam aceitas e inclusive desejadas pelo romance, existe a formulação de um tipo ideal de leitor: o “leitor saltado”. A este leitor a obra se dedica.¹⁹⁵ Para transitar entre os fragmentos do *Museo*, para circular na desordem de seus excessivos prólogos e lidar com os personagens “apenas entrevistados”, é convidado esse tipo especial de leitor. Habitado a saltar em suas leituras, de modo descontínuo e lendo nas entrelinhas, o leitor saltado seria o mais propenso a fazer funcionar o romance em seu ponto ótimo, ideal.

¹⁹² Em seguida a tais comentários, é registrada “68 bajas de lectores” (FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 121).

¹⁹³ Em “Para una teoría de la novela”, Macedonio refere-se a sua proposta teórica como uma “teoría contra los desenlaces”. Em seguida, descreve a sensação que tal teoria se propõe a gerar no leitor: “hecho vuestro espíritu por mil páginas de lectura a creer lo fantástico, tendréis el escalofrío de si no seréis vosotros, que os creéis al contrario vivientes, un ‘personaje’ sin realidad” (FERNÁNDEZ. *Teorías*, p. 257-258).

¹⁹⁴ A partir do extenso título proposto: *Museo de la Novela de la Eterna y la Niña de Dolor, la Dulce Persona de un amor que no fue sabido (primera novela buena)*.

¹⁹⁵ Conforme registrado nas primeiras linhas do romance: “Dedicado al Lector Saltado por Macedonio Fernández” (FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 3).

O leitor salteado é concebido como antagônico do leitor seguido ou de desenlaces. Se este quer buscar um fio linear em suas leituras e alcançar o desenlace da história contada como objetivo final de sua atividade leitora, àquele interessa mais folhear, de maneira mais ou menos desordenada, montando um livro próprio em seu saltar. Contudo, ao se deparar com a “literatura inseguida” do *Museo*, esse habitual leitor salteado terminaria por ler seguido, pela primeira vez, em seu saltar. Assim, o autor afirma: “Al lector salteado me acojo”, e explica por que seria este seu tipo ideal de leitor:

Quise distraerte, no quise corregirte, porque al contrario eres lector sabio, pues practicas el entreleer que es lo que más fuerte impresión labra, conforme a mi teoría de que los personajes y los sucesos sólo insinuados, hábilmente truncos, son los que más quedan en la emoción y en la memoria.

Te dedico mi novela, Lector Salteado; me agradecerás una sensación nueva: el leer seguido. Al contrario, el lector seguido tendrá la sensación de una nueva manera de saltar; pero trato de no pensar en que me ocurrirá el inverosímil lector seguido.¹⁹⁶

Com isso, é apresentado o vínculo entre a concepção de personagens – entrevistados – e a de leitor – que pratica a “entreleitura” –, planejadas para se articularem no procedimento de significação da obra. É apresentada ainda a consequência da leitura seguida que resulta da combinação entre o leitor salteado e a estrutura, também “inseguida”, do romance. O leitor salteado é, pois, aquele que completa o sentido da obra ao estar apto a lidar com sua estrutura estilhaçada e sua concepção de personagens. Paradoxalmente, é também o leitor salteado aquele que se imagina que leia seguida e continuamente uma obra tão fragmentária:

Se observa que los lectores salteados son, lo mismo, lectores completos. Y también, que cuando se inaugura como aquí sucede la literatura salteada, deben leer corrido si son cautos y desean continuarse como lectores salteados. Al par, el autor descubre sorprendido que aunque literato salteado, le gusta tanto como a los otros que lo lean seguido, y para persuadir de ello al lector ha encontrado ese buen argumento de que aquéllos leen todo al fin y es ocioso saltar y desencuadernar.¹⁹⁷

O caráter interrompido do romance coloca, assim, o leitor salteado em situação de desconcerto, pois, para manter “desunida” e salteada a leitura, deve ler seguidamente o livro que salta por si mesmo, na profusão de prólogos e interrupções. Em relação a isso, o autor desculpa-se:

¹⁹⁶ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 119.

¹⁹⁷ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 25.

Disculpa por presentarte un libro inseguido que como tal es una interrupción para ti que te interrumpes sólo y tan incómodo estás con el trastorno traídote por mis prólogos que el autor salteado te hacía figurarte y soñar sobresaltado que eras lector continuo hasta dudar de la inveterada identidad del yo salteado.¹⁹⁸

O romance inseguido apresenta-se, então, como uma dimensão da cilada proposta pelo *Museo*. Se, por um lado, seu objetivo é conquistar o leitor e fazer com que se torne personagem do romance, por outro, ao convocar o leitor salteado para ler um romance com o mesmo ritmo “salteante”, termina por atracá-lo em uma leitura mais bem “encadernada”: “Te he hecho lector seguido gracias a una obra de prefacios y títulos tan sueltos que has sido por fin encuadrado en la continuidad inesperada de tu leer”.¹⁹⁹ Nesse procedimento, a obra apresenta, na sua própria constituição textual, o saltar da leitura. Apresenta também um lugar de descanso para o leitor, ao colocar páginas em branco para que possa caminhar, como a página 126 (“esta página es para que en ella se ande el lector de antes de leer en su muy digna indecisión y gravedad”).

Como esses, são vários os momentos nos quais o autor se dirige ao leitor, expondo sua teoria, explicando o funcionamento esperado do *Museo*, pedindo opiniões e sugerindo ritmos de leitura. Algumas vezes, os personagens também se reportam diretamente ao leitor, como no Capítulo V, quando Dulce Persona pede ao leitor que se aproxime: “Lector, necesito tu calidez, tu aliento sobre esta página de desaliento. Inclínate más”.²⁰⁰

Em outra passagem do mesmo capítulo, o autor explicita sua proposta, e alguns leitores se apresentam simpáticos ao objetivo do *Museo*:

Autor: No debo decirle al lector: ‘Éntrese a mi novela’, sino indirectamente salvarlo de la vida. Yo busco que cada lector entre y se pierda a sí mismo en mi novela; ésta irá asilando, encantando lectores, vaciándolos. El primer lector que se desterró de sí mismo y cayó al aire delgado de mi novela (esto ocurrió en la lectura de la página 14) era un estudiante de veintitrés años que volvía suavemente las hojas, trabajando fuertemente su pensamiento en seguirme e identificarse. Leía fumando y a veces caía a mis páginas la ceniza calentada que me inquietaba: en cierto momento cayó él, tibio también, aliviado, en lánguido olvidar. Quería mucho a una señorita de molesta coquetería y vaivenes, pero cariñosa. Estaba cansado.

Lector: ¿No soy yo?

¹⁹⁸ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 26.

¹⁹⁹ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 26.

²⁰⁰ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 169.

Autor: Tal vez. Siento pasos leves y una traviesa sombra en esta página. También tú estás, Bienvenido.

Simple: Habilitaremos en ‘La Novela’ un pabellón de los lectores ganados a su encantamiento.

Nuevo lector: Yo espero nerviosamente mi turno de descender a páginas de la novela. ¿No lo estoy ya?

Quizagenio: ¿De veras, lector, eres quien lee, o ahora eres leído por el autor, puesto que te dirige la palabra, habla a la representación de ti que tiene y te sabe como se sabe a un personaje?

Lector: Nada me interesa quién sea; me basta este delicioso mareo que me entra en los ámbitos sutiles de la novela.²⁰¹

Assim, o leitor encerra um dos ciclos do romance. Figurando como personagem, integra-se ao *Museo* ao aceitar o jogo vertiginoso das identidades e dos papéis. A elaboração de personagens que se sabem personagens e estão conscientes de seu trabalho funciona como catalisador dessa confusão de identidades. O questionamento de Quizagenio serve, pois, como um dos exemplos dessa função catalisadora e, como ele, outros se apresentam ao longo do livro. O leitor, por sua vez, ao ser convidado para entrar no texto, é convidado também a exercer um papel criativo na estruturação da obra. Sem se organizar a partir de um desenvolvimento linear, destituída de um “final hermético” e abrindo-se em “cortes horizontais”, a obra constitui espaços de intervenção criativa para seu leitor ideal – que é “sábio” e se dispõe a ler nas entrelinhas.

Na função literária de conquistar o leitor há, portanto, uma aposta na disposição deste leitor em lidar com a nova proposta do gênero. Ao mesmo tempo, com isso se formula certa pedagogia da leitura, informada para lidar com as novas proposições estéticas encarnadas no *Museo*. Juntamente com os elementos que o romance se propõe a inaugurar, apresenta-se também o convite a uma modalidade de leitor condizente com a arquitetura labiríntica e “inseguida” do texto. O leitor almejado pelo *Museo* é orientado, pois, a lidar com as incongruências da narrativa, a ler nas entrelinhas e a circular entre os personagens entrevistados, deixando-se caracterizar pelo romance que lê.

²⁰¹ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 177-178.

2.2 *Museo de la Novela de la Eterna*: Modos de usar

As considerações a respeito da diversidade de leitores e de leituras contempladas pelo *Museo* sinalizam o jogo com a dimensão polissêmica do texto. Combinadas com a maleabilidade ao mesmo tempo imprecisa e dispersa da estrutura, e com os questionamentos apresentados nos prólogos e na voz dos personagens a respeito dos elementos de composição do romance, essas considerações sobre a recepção compõem a dimensão autocrítica do *Museo*. Tanto a aposta no caráter polissêmico do texto, dilatado pela própria estrutura descontínua e excessiva dos prólogos, quanto o esforço de reflexão teórica que termina em um movimento de constante autocrítica, conferem ao romance de Macedonio propriedades que serão compartilhadas por uma parcela das produções literárias e críticas a partir de meados do século XX.

Ao mesmo tempo, esses elementos configuram uma proposta de abertura que também favorece o diálogo com outras produções literárias, e possibilita o trânsito das referências ao *Museo* em relação a elas. Sua construção como um romance sobre a escrita do romance, permeado pela reflexão teórica e autocrítica e pela aposta na polissemia do texto, juntamente com a abertura dispersiva da composição, terminam por ser evocadas como elementos que irão significar o caráter precursor do *Museo*. Assim, se até 1967 o nome de Macedonio aparecia vinculado pela crítica à função de precursor ou maestro de Borges, após a publicação do romance ocorre certo deslocamento desse vínculo para a relação entre o *Museo* e os romances do *boom* e, mais recentemente, para sua relação com produções de fins do século XX.

Nesta segunda parte, são sugeridos alguns termos de aproximação do *Museo* com o contexto de sua publicação que, por haver sido tardia, traz à tona a questão de sua legibilidade. Não raro, o romance de Macedonio foi percebido pela crítica como anacrônico ou “antecipador” de propostas que tomariam maior fôlego a partir dos anos 1960. Nesse sentido, muitos são os comentários que o apresentam como romance ilegível em seu próprio contexto de formulação e produção. De acordo com essas perspectivas, o *Museo* teria se configurado como um caso muito apartado do circuito de ideias que movimentou a história do campo literário latino-americano da primeira metade do século XX, assumindo um lugar um pouco ilhado em relação ao que era produzido. A partir dessa perspectiva adotada por parte da crítica, seu reconhecimento e

êxito teriam sido grandemente favorecidos pelo atraso da publicação levada a cabo em um contexto de ideias simpáticas à leitura do “romance futuro”.

O contraponto do *Museo de la Novela de la Eterna* apresenta-se no *Adriana Buenos Aires, última novela mala*, romance paródico armado a partir de características contra as quais o *Museo* deseja se postar – clichês românticos, enredo linear, personagens ingênuos e descrição realista, por exemplo. Planejados para serem publicados juntos, como “novelas mellizas”, o *Museo* e *Adriana* conformariam os dois pontos de apoio para o empreendimento de uma espécie de desvio na tradição do gênero a partir da qual se projetariam as novas proposições estéticas.²⁰² Com tal curvatura, Macedonio planeja dar início ao novo modo de fazer e de ser do romance que aposta na reflexão teórica, na autonomia da palavra literária, na estrutura fragmentária e descontínua da narrativa, a qual se abre à entrada de um leitor participativo na construção da obra. Vale notar, no entanto, que *la última novela mala* e *la primera novela buena* jamais foram publicadas juntas. Isso acabou por legar ao *Adriana Buenos Aires* pouca visibilidade, ficando recolhido em um lugar exclusivamente de referência negativa ao *Museo*. Diferentemente, o *Museo de la Novela de la Eterna* contou com um contexto de publicação ao mesmo tempo tardio em relação a sua escrita e especialmente favorável a sua recepção.

O interesse pelo *Museo* vinha sendo alimentado desde os inúmeros anúncios e promessas de Macedonio Fernández a respeito de sua redação. Foi reforçado pela reverberação desses anúncios entre os círculos literários com os quais Macedonio se relacionava e chegou a se conformar, por um tempo, como uma classe de lenda literária: do romance prometido e anunciado como propositivo de uma nova estética que, no entanto, jamais teria sido escrito ou, ainda, como obra que teria ocupado décadas da vida de seu autor, tornando-se um texto ao mesmo tempo homérico e ilegível.

Além desse percurso ainda invisível do romance, que sem dúvida fomentou o interesse pelo livro na ocasião de sua publicação em 1967, suas propostas e características mostravam-se particularmente legíveis a partir de formulações teóricas que então se difundiam no cenário crítico latino-americano do período. Com isso, se, por um lado, a publicação tardia do *Museo* deslocou-o de seu contexto específico de

²⁰² No ponto justo dessa curva, os dois romances referenciam-se em menções intertextuais, como, por exemplo, no terceiro capítulo do *Museo*, onde aparece Petrona, personagem fofoqueira de *Adriana Buenos Aires* que Quizágenio deve seduzir para que não coloque em risco o andamento do “romance bom”. Em outro momento, os personagens do *Museo* colocam-se a ler *Adriana Buenos Aires* e surpreendem-se ao depararem com outros personagens que, diferentemente deles, aparentam e creem viver, contrariando assim um dos alicerces da estética proposta pelo autor.

produção, por outro, esse deslocamento engendrou um processo de atualização do romance por meio do contato com novas entradas teóricas de leitura.

Os enfoques dos chamados estruturalismo e pós-estruturalismo, da estética da recepção, juntamente com a divulgação dos textos de Bakhtin e do formalismo russo, por exemplo, estiveram entre as marcas da recepção crítica latino-americana a partir dos anos 1960. A difusão dessas novas correntes teóricas proporcionou a ampliação do leque de possibilidades de abordagem dos textos literários e terminou por formar um terreno simpático à recepção do romance de Macedonio. Como nota Ana María Paruolo, essas correntes teóricas emolduraram a configuração de novos modos de ler e de conceber o texto e, assim, configuraram parte do cenário favorável à leitura crítica do *Museo de la Novela de la Eterna*.²⁰³ Certas características do romance, como a intertextualidade, a polifonia, a consciência da multiplicidade dos caminhos de recepção e a imagem da obra aberta, por exemplo, apresentavam-se apetitosas às abordagens críticas que marcaram seu contexto de recepção e, com isso, possibilitavam sua atualização.²⁰⁴

Outro âmbito que favoreceu a recepção do *Museo de la Novela de la Eterna* a partir de fins dos anos 1960 concerne às produções literárias latino-americanas. Por essa época, algumas obras do chamado *boom* levantavam, também, questões acerca das estruturas narrativas, apresentando propostas de textos não lineares ou inconclusivos, integrando vozes de distintos âmbitos culturais, colocando em jogo a questão da representação da palavra literária, bem como de seu potencial crítico. Com isso, abriram-se novos caminhos de leitura a partir da conformação de narrativas multifacetadas às quais o *Museo* parecia de alguma forma se integrar. O romance de Macedonio foi, então, atualizado pelo contexto literário latino-americano no qual as propostas de renovação do gênero envolviam também a reflexão teórica, o gesto autocrítico, a aposta em um leitor participante, e cujas produções, sobretudo em prosa, adquiriam crescente visibilidade.

Tal contexto permitiu à recepção crítica uma pegada que ressaltasse os aspectos afins entre o *Museo* e outras obras latino-americanas do período, encontrando proximidades entre sua proposta estética e as propostas da *nueva novela*

²⁰³ PARUOLO. Irrupción de Macedonio Fernández en la teoría y la crítica de los años sesenta.

²⁰⁴ Os trabalhos de José Isaacson, Ana María Barrenechea, Germán Leopoldo García, Noé Jitrik, Nélica Salvador e Alicia Borinski podem ser apontados como leituras que partiram desse instrumental teórico para abordar a obra de Macedonio Fernández em um movimento de atualização e, ao mesmo tempo, de discussão a respeito de sua localização no campo literário.

latinoamericana e dos romances do chamado *boom*. Em contrapartida, o estabelecimento dessas afinidades, conjugado com o fator da anterioridade temporal do *Museo*, sugeriu a localização de Macedonio Fernández como precursor em relação ao movimento de renovação literária que marcou certas produções latino-americanas a partir de meados do século XX. Desde então, no que concerne a sua fortuna crítica e conforme mencionado anteriormente, ocorre certo grau de deslocamento do vínculo entre Macedonio – como precursor – e Borges para a identificação de uma relação precursora entre o *Museo* e os romances do *boom*. Esse deslocamento sinaliza o percurso de recepção de Macedonio Fernández marcado pela mobilidade de seu nome e do *Museo* nas configurações e reconfigurações do campo literário.

2.2.1 Afinidades teóricas

Por mais escorregadio e informe que o *Museo* se apresente, ele aporta reflexões formuladas no movimento de pensar sobre si mesmo que encontram correspondentes na atmosfera teórica da segunda metade do século XX. Ao mesmo tempo, ao se apresentar como um romance sobre o romance, a escrita do *Museo* integra-se em um contexto, da primeira metade do século XX, no qual o gênero se apresentava no cerne de importantes formulações teóricas. Contemporâneo às considerações sobre o romance de Bakhtin, à *Teoria do romance* de Lukács e ao *Mimesis* de Auerbach, por exemplo, o *Museo* foi elaborado em um contexto marcado pelo esforço de problematização mais sistemática do gênero. No entanto, a partir de uma postura de estrita recusa do realismo tal como formulado pelo século XIX, o *Museo* termina por apresentar proximidade também com linhagens teóricas da segunda metade do século XX que igualmente questionam esse modelo de realismo e desenvolvem reflexões a respeito dos limites do texto. Com isso, o romance é pensado, por exemplo, na relação com outros textos e com uma variedade de leituras que termina por ampliar seu escopo legível.

Dentre as questões que se apresentavam no ambiente teórico e crítico do contexto de publicação do *Museo*, diferentes séries poderiam ser destacadas. A noção de redes de intertextualidade, do caráter polifônico do romance, da polissemia do texto em relação a distintas leituras e a ideia de obra aberta são as questões aqui escolhidas para serem apontadas no romance de Macedonio. Explicitam pontos de contato entre o romance e certo contexto de ideias configurado no período de sua publicação, pontos

esses que favoreceram o movimento de atualização da obra a despeito de sua publicação tardia.

Vale observar que a questão da obra aberta, no caso do *Museo*, acarreta a discussão a respeito da busca por uma especificidade literária, pressuposta por suas diretrizes teóricas. A pressuposição da busca por um caráter próprio ao literário vem acompanhada, tanto no caso do romance quanto dos textos humorísticos de Macedonio, do desejo de escrever sobre o “nada”, de tornar a linguagem literária uma superfície sem herança, descolada do referencial lógico ordinário. Assim, é sugerida uma breve reflexão a respeito do trabalho com a linguagem literária operado no romance, observando o potencial crítico que brota no efeito de estranhamento por ele gerado. Em relação a esse aspecto crítico, sugere-se, ainda, a possibilidade de se lerem determinados prólogos do *Museo* como ensaios, ou seja, como forma que contesta certo princípio de ordem e de fechamento do texto.

Várias são as menções nominais a diversos autores e textos que se encontram nos prólogos do *Museo*. Concernentes ao campo literário e também ao âmbito de outras disciplinas, essas referências intertextuais mais imediatas determinam a natureza interdisciplinar que acompanha as reflexões teóricas do romance, ao mesmo tempo que estabelecem uma rede de diálogos com outras obras literárias.²⁰⁵ A recusa do imperativo da tradição e a proposição do romance como ponto de cisão a partir do qual seria inaugurado um novo modo de fazer literário não implica, no caso do *Museo*, virar as costas para todo o repertório de ideias e obras precedentes. Ao elaborar uma estética “inventiva”, pautada na criatividade como critério artístico, Macedonio não deixa de recuperar certo elenco de ideias com as quais dialoga. A oposição à ideia de um passado diretor não significa a concepção de que seja possível inventar o novo a despeito de ideias já existentes. Ao contrário, em uma das primeiras páginas do *Museo*, lemos:

Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja y hendida Nada. Y comenzó.

Una frase de música del pueblo me cantó una rumana y luego la he hallado diez veces en distintas obras y autores de los últimos cuatrocientos años. Es

²⁰⁵ Nas referências interdisciplinares são mencionados, por exemplo, Bach, Beethoven, Wagner e Schumann entre os músicos; Kant, Hegel, Husserl, Spencer e Hogdson na filosofia; Xul Solar, Alejandro Siro e Pompeyo Audivert nas artes plásticas; Einstein, Fechner e Pascal nas ciências exatas. No campo da literatura, além de escritores de convívio próximo a Macedonio, são mencionados, entre outros, Kafka e Poe, como signos de excelência literária; Proust e Joyce, como escritores de “novela-ensayo”, que teriam também se animado a fazer experimentos com a forma literária; Cervantes, Góngora, Gracián, dos quais salva apenas Cervantes, e assim por diante.

indudable que las cosas no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo.²⁰⁶

Nessa concepção de mundo no qual as coisas já estão colocadas, o novo consiste em apresentar as ideias a partir de novas combinações, novos argumentos e novas propostas. A perspectiva da literatura como elaboração e abordagem de um tema que poderia ser encomendado parece ser reflexo dessa concepção mais ampla, de que as invenções são maneiras novas de pensar e articular ideias que já estavam aí. A originalidade, nesses dois âmbitos, reside em uma nova maneira de apresentar as coisas, combiná-las com outras e elaborar novas construções.

Nesse sentido, ideias e autores aparecem na argumentação do *Museo*, na formulação de sua nova proposta de romance. Contudo, seria difícil conferir um lugar preciso a cada uma delas em relação ao *Museo*, na medida em que os argumentos nos quais aparecem tais menções são muitas vezes interminados, contraditórios ou mais confusos que esclarecedores. Essas referências seguem, também elas, o ritmo do *Museo* e se integram a sua estrutura móvel de tal maneira que parecem ariscas a uma leitura mais investigativa. Seja como for, existe a pressuposição da relação do *Museo* com outros textos em sua própria construção. A intertextualidade apresenta-se como consequência da concepção de que a novidade seria a reconfiguração de temas e ideias preexistentes.

O caráter intertextual do *Museo*, para além das referências nominais mais diretas, se estabelece também no diálogo com outras obras e personagens de Macedonio. Nesse sentido, em *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, são expostas as concepções que pautam o intuito de intervenção no ânimo do leitor, bem como a implosão das noções de tempo, espaço e causalidade, as quais se explicitam, no *Museo*, através do “Prólogo metafísico” e “A los no peritos en Metafísica”,²⁰⁷ em *Papeles de Recienvenido*, cuja referência pode ser traçada na própria imagem do Recienvenido a partir da qual o autor do romance se apresenta na medida em que refere a si mesmo como recém-chegado ao mundo literário; e em *Adriana Buenos Aires*, que, além de eventualmente se esticar como uma ponte na qual transitam seus personagens e os do *Museo*, comparece como seu contraste mais direto. A intertextualidade do *Museo* pode ser vislumbrada, ainda, no próprio desejo de corte com certa tradição do romance, corte esse que pressupõe um espaço de diálogo tanto com os romances que se propõe a

²⁰⁶ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 8.

²⁰⁷ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 271 e 282.

afrontar, como com supostos romances futuros, em direção aos quais é lançada sua proposta estética.

Mesmo se apresentando a partir de um narrador que se pretende onisciente em relação ao romance, o *Museo* estabelece sua polifonia ao comportar discursos de diferentes áreas temáticas e ao se abrir às intervenções de personagens e de leitores-personagens que questionam ou validam seus princípios estéticos. Junto às abordagens de múltiplos temas concernentes ao campo literário – como a leitura, a recepção, a crítica e a teoria literárias –, aparecem reflexões a respeito de metafísica, jogos com conceitos da matemática e da física e considerações sobre política e economia que se entrelaçam como um coro de discursos interdisciplinares.

Os personagens são formulados a partir de certa ideia de autonomia da ficção que faz com que extrapolem seus papéis de simples marionetes e reflitam, eles também, sobre o romance, seu autor e sobre personagens de outros romances. Como seres fundados na palavra, os personagens do *Museo* parecem abrir brechas no corpo do texto que lhes possibilitam discutir com o autor, sussurrar ao leitor ou conversar sobre outros romances, constituindo, assim, um espaço de fala que aparenta ir além daquele previamente determinado pelo autor. Tanto na diversidade de discursos que permeiam os diferentes prólogos, quanto nas diferentes vozes do autor, de personagens e dos leitores tornados personagens, seria possível sinalizar a polifonia do *Museo*.

Em relação às possibilidades do percurso de recepção e das potencialidades de leitura, é possível pensar na abertura do *Museo* em níveis distintos. Em um deles, são evocados diversos tipos de leitor e modalidades de leitura para formular as reflexões a respeito da variedade de recepções possíveis às quais o romance está sujeito. Assim, a leitura da capa, a leitura de vitrine, a leitura seguida ou salteada são concebidas como distintas maneiras de conformação da obra. É aderida ao texto a consciência de que comporte sentidos e formas múltiplos, os quais variam de acordo com os modos de ler. O leitor de vitrines, o leitor de desenlaces, o leitor salteado apegam-se a diferentes aspectos do *Museo* e, com isso, leem diferentes romances. E o *Museo*, por sua vez, sabe-se versátil nessas diferenças e dedica, por exemplo, um prólogo a cada modalidade de leitor. Em outro nível, é possível pensar, o romance contém certa pedagogia de leitura ao formular a imagem de seu leitor ideal, animado a participar do projeto do romance, a se deixar levar pelas descontinuidades do texto e a transitar pelas aberturas nas quais se explicita, entre outras coisas, a leitura que dele se espera.

De algum modo vinculada a essas características – de intertextualidade, polifonia e uma consciência do potencial criativo da leitura –, instaura-se a ideia do *Museo* como “livro aberto”. O romance abre-se ao diálogo com outras obras a partir de seu caráter intertextual, à entrada de múltiplas vozes que constituem sua polifonia e às diversas significações de leituras. A ideia de abertura também se estabelece na estrutura fragmentada do texto, interrompida a cada momento por uma reflexão a respeito de sua condição e de sua construção, cuja imagem se cristaliza na ideia dos “cortes horizontais” talhados ao longo do romance. As aberturas do *Museo* parecem estar relacionadas, pois, à ideia de descontinuidade do texto que lhe confere uma aparência de obra inacabada, não concluída. Nesse sentido, uma vez terminados os capítulos, insere-se o “prólogo final”, no qual o autor explicita a ideia de que deixa o *Museo* como “libro abierto”:

Al que quiera escribir esta novela.

La dejo libro abierto: será el primer “libro abierto” en la historia literaria, es decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también que es rico en sugerencias, deja autorizado a todo escritor futuro de buen gusto e impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo lo más acertadamente que pueda y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre.²⁰⁸

É a partir daí que considera que esta reescritura coletiva do *Museo* seria a “verdadera ejecución” de sua “teoría novelística”. Como livro aberto, o *Museo* apresenta o seu viés de obra coletiva na qual os leitores participam, seja com o trabalho de leitura, seja com o empreendimento de sua reescrita, na medida em que assumem uma função criativa na composição do texto. A estrutura “destrozada” aparece, então, como dispositivo que comporta uma riqueza de sugestões para que se leve a cabo a reformulação do romance.

Vista de outro ângulo, essa abertura do *Museo* se relaciona à ideia de “nada”. A relação entre o “nada” e obras incompletas é explicitada por Macedonio Fernández na advertência à *Continuación de la Nada*. Nesse pequeno texto, o “nada” é identificado como um elemento presente em sinfonias inacabadas, estátuas mutiladas e cartas não enviadas.²⁰⁹ Justamente no elemento faltante residiria a ideia de “nada”, entendido como artifício de composição artística. Assim, a incompletude da obra que se interrompe a cada prólogo e em cada reflexão pode ser também lida como constituinte da proposta

²⁰⁸ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 253.

²⁰⁹ FERNÁNDEZ. *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*, 1981, p. 81.

estética do *Museo* que se, por um lado, envolve o questionamento da própria escrita do romance, por outro, constitui-se como uma dimensão de sua abertura. Dessa última perspectiva, a opção por elaborar um romance a partir de textos não conclusivos, esquivando-se, por exemplo, de um “final hermético”, é também a escolha de abrir maior entrada à criatividade da leitura e, com isso, conferir mobilidade aos sentidos do texto.

Alguns críticos, na segunda metade do século XX, sinalizaram para a imagem do *Museo* como uma construção norteadada pela ideia do “nada” como a conformação de uma escrita sobre a impossibilidade de escrever.²¹⁰ Assim, o “romance impossível” é lido como sintoma de uma crise do gênero que pareceria fatal. Sua estrutura dispersiva e aparentemente inacabada seria uma maneira de escrever sobre o romance sem, no entanto, jamais alcançá-lo, desviando a cada momento, interrompendo as linhas narrativas para sobreposição de novas reflexões.

Outro desmembramento desse caráter interminado e descontínuo dos textos de Macedonio é a concepção de que a aderência do “nada”, de um elemento de ausência, no correr das narrativas, funcionaria como mecanismo de suspensão das certezas, dotado de uma carga crítica.²¹¹ “Esta concreción del vacío tenía en Macedonio Fernández un sentido moral, el descomponer un mundo excesivamente fascinado por su propia ilusión”, afirma Emilio Sosa López.²¹² No mesmo texto de *Continuación de la Nada*, Macedonio complementa:

Hay que descomponer la última de las cinco parejas inmortales: Sócrates y Platón, Plauto y Terencio, Cástor y Pólux, Héctor y París, Solemnidad y Esterilidad; cuando lo serio va con lo solemne es que lo serio no va; lo mío no va solemne porque no es estéril: por fin tendréis la Nada.²¹³

Nesse sentido, ocorre uma aproximação entre a abordagem dos textos humorísticos de Macedonio Fernández e o *Museo*. Em ambos, as noções de “nada” e de vazio cumprem certa função crítica e fazem-se presentes na exploração da ausência, das interrupções. Embora com a publicação do romance a atenção da crítica tenha se voltado mais para o aspecto narrativo de sua obra, a desarticulação das categorias lógicas através da inserção de elementos insólitos – entre os quais a ausência – consiste

²¹⁰ Essa é uma concepção que pode ser identificada nos textos de Jorge Luís Jalfen e de Juan Carlos Foix, por exemplo.

²¹¹ Nesse caso, vale destacar os textos de Noé Jitrik, de Néida Salvador e de Horácio González.

²¹² SOSA LÓPEZ. La trivialidad de escribir.

²¹³ FERNÁNDEZ. *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*, 1981, p. 81.

em um ponto passível de ser levantado tanto em relação ao *Museo*, quanto aos textos humorísticos. Dessa perspectiva, a ideia de “nada” é vinculada não apenas ao caráter inconclusivo do texto, pleno de aberturas, mas também à suspensão das noções correntes de tempo, espaço e causalidade. Conforme apontado no capítulo anterior, o trabalho de Ana María Barrenechea, *Macedonio y su humorismo de la Nada*, desenvolve-se a partir dessas noções, as quais ecoam ao longo da recepção crítica do escritor.²¹⁴ A implosão das categorias de tempo, espaço e causalidade aparece como ponto de contato entre a narrativa do *Museo* e as narrativas humorísticas, bem como consiste em um elemento comum à “Teoria do Humorismo” e à “Teoria do romance” de Macedonio.

Outro ponto comum entre o *Museo* e os textos humorísticos, que sem dúvida diz respeito a sua concepção de literatura, concerne à consequência intelectual almejada pelo texto. A formulação das diretrizes teóricas do “humorismo conceptual” explicita o desejo de provocar o riso a partir do manejo de conceitos de forma a confundir o intelecto do leitor. Do mesmo modo, uma das funções atribuídas ao *Museo* é a de fazer derrapar as certezas do leitor, deixá-lo confuso e, assim, provocar o questionamento metafísico sobre sua eternidade.

Este estado de ánimo, el mareo de la personalidad en el lector, sólo la literatura, la intelectualista, no la científica, puede darlo y es el primer hecho de la técnica literaria. Varios otros casos de la literatura que parecen análogos no tienen ni el sentido hondo ni la eficacia concisa de estos dos renglones de la genuina belarte de la prosa.²¹⁵

A literatura é concebida, então, como construção conceitual que se dirige à dimensão intelectual do leitor. Sobre esta noção descansaria um dos aspectos da especificidade do objeto literário, de acordo com Macedonio. E as ausências funcionam, por sua vez, como uma falta que instiga o universo dos conceitos e os descola das referências habituais. A ideia de “nada” como artifício crítico articula-se a esse manejo dos conceitos que se propõe a desestabilizar as certezas do leitor.

Essa especificidade da literatura aparece relacionada à ideia de autonomia da palavra literária, articulada por meio de um trabalho de construção, técnico, que se desenvolve a despeito das categorias lógicas e que, com isso, gera situações absurdas. Esses absurdos, também chamados impossíveis, são apresentados, portanto, como signo de autenticidade da obra. Ao mesmo tempo, são eles que se dirigem ao intelecto do

²¹⁴ Entre outros, nos estudos de Horácio González, de Nélica Salvador, Luis Jorge Jalfen, Ricardo Piglia.

²¹⁵ FERNÁNDEZ. *Teorías*, p. 258.

leitor, ao se conformarem como entidades puramente conceituais que se organizam em posições inesperadas. Nesse inesperado da combinação dos conceitos, residem também os espaços vazios, os nada, as descontinuidades.²¹⁶

Essa particularidade do literário possibilita a mobilização insólita das palavras – “garabato insoso” que limita a matéria literária –, cuja proposta é a de se dirigir ao intelecto do leitor. Para alcançar tal especificidade, de acordo com as concepções expostas nos textos teóricos de Macedonio Fernández, é necessário que se construa o texto literário a partir de procedimentos que dispensem a interferência de outras áreas. Assim, o romance pode tomar emprestados personagens de outros romances ou desenvolver um tema sob encomenda, mas não deve jamais emprestar artifícios da música, do jornalismo ou do acervo romântico do leitor. O texto não deve provocar o sentimento romântico do leitor através de clichês literários – do homem rico que se apaixona pela menina pobre ou vice-versa, do casal que conta com a oposição das famílias, ou do incesto, por exemplo –, porque suas consequências não são intelectuais, mas de sentimentos superficiais e já sedimentados por uma tradição. Tampouco cabe à obra ser informativa, pois esse seria o papel de jornais e revistas, ou das ciências. Menos ainda, usar de sonoridades e, com isso, provocar os sentidos do leitor. A sonoridade é artifício artístico exclusivo da música – arte que Macedonio considera de maior autonomia – e, quando empregado no texto, faz com que este perca seu caráter literário e se aproxime da “Culinária”.

É possível ler esse esforço de reflexão de Macedonio em busca de um lugar específico para a literatura dentro do movimento que Barthes identifica a partir de fins do século XVIII. Nesse momento, a palavra literária teria assumido uma espessura, conformando-se como

un lenguaje consistente, profundo, lleno de secretos, dado a la vez como sueño y como amenaza. [...] Esto es lo importante: en adelante la forma literaria puede provocar sentimientos existenciales que están unidos al hueco de todo objeto: sentido de lo insólito, familiaridad, asco...²¹⁷

Um dos gestos do *Museo* consiste em acentuar esse sentido do insólito a partir da mobilização dos conceitos como se fossem objetos concretos, como se fossem

²¹⁶ Nesse sentido, a aspiração ao Nada que marca a concepção literária de Macedonio incitaria a aproximação com a proposição de Flaubert de escrever “um livro sobre nada, um livro sem vínculos exteriores, que se sustentaria pela força interna de seu estilo, assim como a terra se sustenta sozinha no ar” (*apud* BOURDIEU. *A economía das trocas simbólicas*, p. 197).

²¹⁷ BARTHES. *El grado cero de la escritura*, p. 1-2.

dotados de materialidade ou volume sem, no entanto, estarem sujeitos às diretrizes da causalidade. As palavras assumem espessura e se articulam na construção de um *Museo* regido nada mais que pelo impossível e por um jogo de espelhos que denuncia a todo momento seu caráter fictício. Nesse sentido, conforma algo parecido com aquilo que Foucault denominou heterotopia: um domínio no qual toda sintaxe é implodida e as palavras se organizam de maneira inquietante, a despeito de qualquer lógica prevista.²¹⁸ Esse caráter heterotópico, de acordo com Foucault, coloca em jogo as identidades que conformam o vocabulário, descolam as palavras das coisas e fazem com que os nomes circulem com autonomia.

Essa dimensão ao mesmo tempo espessa e autônoma na qual são colocados os conceitos mobilizados nos textos de Macedonio parece ser a consequência da proposta de buscar uma ontologia do literário. O espaço heterotópico, que como será visto consiste em um dos pontos comuns entre escritores latino-americanos contemporâneos e Macedonio Fernández, é aquele no qual se pretende estabelecer o contato com o intelecto do leitor. O desejo que pauta o humorismo de Macedonio e seu *Museo* é de atrapalhar, bagunçar, confundir a organização conceitual através da qual o leitor concebe o mundo e a si mesmo. No caso do humorismo, o riso é fruto da percepção da incongruência entre os conceitos e os objetos que eles deveriam nomear. Quanto ao *Museo*, o leitor é desejado em um movimento de escorregar para o romance, o qual se faz possível na imagem da diluição dos limites do texto. Tal diluição é efeito do trânsito absurdo das coisas, personagens e eventos dentro e fora do livro. Contudo, tanto coisas, personagens e eventos, como o dentro e o fora do livro são denunciados como conceitos abstratos, anexados nada mais que ao “garabato” da palavra escrita. O leitor assim derrapa em suas certezas e escorrega para as teias da ficção, na medida em que ele mesmo se vê concebido como palavra e é tratado como conceito.

Na busca por uma especificidade literária, que atribui à escrita uma hegemonia de regência dentro das construções heterotópicas da ficção, implodindo as relações de

²¹⁸ As heterotopias definem-se no contraponto com a ideia de utopia: “As utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico. As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a ‘sintaxe’, e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta, que autoriza ‘manter juntos’ (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. Eis por que as utopias permitem as fábulas e os discursos: situam-se na linha reta da linguagem, na dimensão fundamental da fábula; as heterotopias (encontradas tão frequentemente em Borges) dessecam o propósito, estacam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática” (FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. XIII).

identidade entre as palavras e as coisas, estabelece-se a comparação que Emir Rodríguez Monegal sugere entre Macedonio e Mallarmé.²¹⁹ Monegal enxerga em ambos o ímpeto destrutivo da linguagem e o desejo de escrever sobre o “nada”. No entanto, de acordo com Monegal, Mallarmé teria conquistado um rigor doutrinário, ao passo que Macedonio, com sua desordem, teria terminado em um gesto iconoclasta em relação a si mesmo. O referido texto de Monegal data de 1952 e nele, então, ficava também latente a ideia de que ambos – Macedonio e Mallarmé – tinham projetos de livros nos quais seria radicalizada a escrita sobre o “nada”, mas que, no entanto, não teriam sido jamais realizados.²²⁰

Depois de publicado o *Museo*, sua proposta de escrever sobre o Nada a partir dessa perspectiva de descolamento entre a linguagem e o que ela nomeia, bem como do estabelecimento de relações impossíveis entre os conceitos, foi associada a um viés crítico. Nesse sentido, por exemplo, Luis Jorge Jalfen relaciona essa característica ao movimento de desarticular a realidade de maneira lúdica,²²¹ e Horácio González, da mesma maneira, percebe tais artifícios como um modo engenhoso de intervir e desnaturalizar o real.²²² Por essa entrada de leitura, associada à concepção de literatura como construção reiterada por Macedonio no *Museo* e em seus ensaios teóricos, é viável a aproximação com as formulações de Chklovski de arte como procedimento e de estranhamento. O efeito de desnaturalização ou de desarticulação provocado pela manobra dos conceitos a partir de uma organização insólita consistiria no movimento de extrair a linguagem de sua fluência cotidiana. Da interrupção do fluxo automatizado da linguagem, através da construção literária, decorre aquilo que Chklovski denomina estranhamento e que faz com que o habitual seja olhado com mais acuidade.²²³

Vinculado à noção de “nada”, esse estranhamento se instaura naquilo que está incompleto, nas coisas entrevistadas – como os personagens do *Museo* – ou na inexistência de uma lógica espacial ou temporal reconhecível como familiar. O potencial crítico da obra literária de Macedonio residiria justamente nesse efeito de

²¹⁹ RODRÍGUEZ MONEGAL. Macedonio, Borges y el ultraísmo, p. 171-183.

²²⁰ Nesse mesmo período, precisamente em 1944, Carmen Laforet publicava, na Espanha, o livro *Nada*. Não obstante, o livro de Laforet não compartilha das propostas de Macedonio e Mallarmé de se erguer na ausência de um enredo ou assunto.

²²¹ JALFEN. Filosofía contra ideología.

²²² GONZÁLEZ. *El filósofo cesante*, p. 19.

²²³ CHKLOVSKI. A arte como procedimento.

estranheza decorrente da construção literária, na provocação de um olhar desfamiliarizado que, de certo modo, consolida-se na figura do recém-chegado.²²⁴

Outra perspectiva poderia associar, ainda, alguns dos prólogos do *Museo* à estrutura de ensaios. Por esse caminho, seria viável uma leitura que cotejasse certas colocações apresentadas por Adorno em “O ensaio como forma” com a proposta do romance de Macedonio. Entre elas, por exemplo, a ideia de que o ensaio parta de uma linguagem alternativa àquela que pretende provar uma verdade, apresentando uma concepção que se sabe ao mesmo tempo particular e parcial. Ou, ainda, de que o ensaio se constrói no desvio em relação à ciência e suas teorias organizadas a partir da consciência de que a ordenação das ideias não equivale à ordenação das coisas:

O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizada segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva.²²⁵

A desordem do corpo do *Museo*, nesse sentido, poderia também ser lida nos termos da recusa da concepção de que haja uma ordem sem lacunas, de que a razão possa ordenar e explicar o mundo. Tal desordem, por sua vez, alimenta a própria dificuldade em distinguir a obra de Macedonio em categorias genéricas. Classificá-la como teoria, romance, ensaio, fragmento parece ser sempre insuficiente ou inadequado.

Ao mesmo tempo que apresenta múltiplos encaixes teóricos possíveis, o *Museo* mostra-se também escorregadio e dispersivo. Possibilita aproximações teóricas e conceituais diversas sem, contudo, jamais se prender de maneira exclusiva ou privilegiada a nenhuma delas. Em cada olhar, em cada teoria, um aspecto do romance se destaca, remanejando os demais como em um caleidoscópio. Daí a dificuldade, inclusive, de propor uma leitura mais centrada, que parta de uma abordagem específica do romance que fosse mais adequada. Nesse sentido, pretendeu-se aqui apenas sinalizar diversos caminhos teóricos aos quais o *Museo* se mostra simpático, partindo de algumas concepções que circularam no contexto de sua recepção.

²²⁴ Um dado curioso a respeito de uma possível relação entre Macedonio Fernández e Vítor Chklovski diz respeito às referências que evocam para desenvolver essas noções. Contemporâneos, ambos mencionam as teorias de Spencer e de William James ao longo do desenvolvimento de teorizações a respeito das construções literárias (EINKENBAUM *et al.* *Teoria do método formal*).

²²⁵ ADORNO. *Notas de literatura*, p. 25.

2.2.2 Afinidades literárias

Entre os romances do *boom*, certamente *Rayuela* é, ao mesmo tempo, o que apresenta afinidades mais visíveis com o *Museo* e o mais mencionado para evocar a relação entre ele e as novas propostas literárias latino-americanas do período. Publicado em 1963, o romance de Julio Cortázar gozou de ampla recepção e circulou entre as obras latino-americanas com as quais compartilhava o cenário como emblema da discussão a respeito dos princípios teóricos norteadores de uma renovação no gênero. A visibilidade de *Rayuela* e seu reconhecimento como uma nova proposta de romance terminaram por lançar luz a certos elementos que o *Museo* apresentava.

Mais que uma característica privativa ao *Museo* e à *Rayuela*, o movimento de autorreflexão consistiu em uma marca da literatura moderna ocidental. No entanto, a particularidade que os aproxima diz respeito a questões comuns que ambos levantam nesse movimento. Nesse sentido, os dois romances compõem-se a partir de uma estrutura desarticulada ao se armarem de prólogos e capítulos concebidos como peças que podem ser movimentadas no interior do texto, ou seja, que contam com certa autonomia em relação aos prólogos ou capítulos que se avizinham. Propõem-se a elaborar obras que não se alinhavam em um enredo contínuo, mas que, ao contrário, sejam por princípio desalinhadas, incongruentes, constituídas de aberturas. Contam com personagens que elaboram e discutem a necessidade de renovação do romance, bem como as possibilidades teóricas para levar a cabo tal renovação. Apresentam reflexões a respeito do leitor desejado – e do leitor indesejado – para transitar pela estrutura maleável do romance e, em algum momento, compartilham a aspiração de que este leitor se torne personagem. Enfim, ambas são propostas de contestação de uma estrutura do romance consolidada no século XIX – de enredo linear, armado como unidade fechada na qual o leitor seria mantido no lugar de espectador – elaboradas a partir do próprio gênero.

O *Museo* denomina-se “romance impossível” e, no *Rayuela*, aparece a proposta da formulação de um “antirromance” pelo personagem Morelli. De algum modo essas autodefinições sinalizam o intuito das duas obras de minarem as convenções do gênero a partir de seu próprio corpo, conscientemente estilhaçado e autocrítico. Ambos

partilham o gesto de “usar la novela como se usa un revólver para defender la paz, cambiando su signo”, como lemos em *Rayuela*.²²⁶

No “Prólogo de desesperanza de autor”, Macedonio coloca a ideia de que a desordem de seu livro é a mesma de todas as obras aparentemente ordenadas, com a diferença de que o *Museo* parte da consciência dessa desordem. O plano de execução de uma obra congruente e contínua é considerado como “un engaño del mundo literário”.²²⁷ O caráter desordenado do romance é, assim, reiterado e diversas vezes referido nos momentos em que a obra apresenta a reflexão sobre si mesma como “livro inseguido”, “novela interrompida”, “obra de prefácios e títulos sueltos”, “novela de prólogos” etc. Os numerosos prólogos são, nesse processo, evocados como índice de incongruência, como umbrais ou pórticos que levam ao desvio, ao “extravio” do leitor em relação ao romance.²²⁸ Ao mesmo tempo, a diversidade de prólogos, bem como seu caráter metaliterário, constituem-se como aberturas do texto em oposição à ideia do romance como unidade coesa e fechada. Tais aberturas e incongruências que conferem mobilidade ao romance consistem, pode-se pensar, na parcela estrutural do *Museo* que, conjugada ao trabalho com os personagens, se abre à entrada do leitor desejado.

Da mesma forma, no Capítulo 79 de *Rayuela*, em uma “nota pedantísima de Morelli”, expressa-se o desejo de “asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico”.²²⁹ Esse desalinho se constituiria, por sua vez, através de uma narrativa atuante como “catalizadora de nociones confusas y malentendidas”, a qual seria “antinovelística” ao romper com a ideia do romance como unidade fechada, ao buscar uma alternativa a “la novela [que] se contenta con un orden cerrado”.²³⁰ Esse fechamento que marcaria a organização do romance seria contestado por uma estrutura incoerente, ao mesmo tempo excessiva e fragmentária, comum às obras de Macedonio e ao personagem de Cortázar. Ao elaborar um labirinto a partir de desvios e, também, de excessos, Macedonio parece atender a demanda de Morelli de realizar “el ataque por acumulación y no por destrucción”.²³¹ Tal ataque a certas convenções do gênero cultivadas desde o século anterior se consolida na estruturação

²²⁶ CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 327.

²²⁷ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 95.

²²⁸ No “Prólogo que se siente novela”, esse tema do desvio aparece de maneira mais direta na medida em que o autor reflete sobre o desejo de “El Extravío” se realizar no romance e sobre a propriedade desintegradora da coleção de prólogos (FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 105-108).

²²⁹ CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 325.

²³⁰ CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 325.

²³¹ CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 440.

móvel e porosa que caracteriza, guardadas as devidas diferenças, a comunicação mais visível entre o *Museo* e *Rayuela*, bem como a proposta de romance neles contida.

Em outra nota,²³² esse caráter “antinovelístico” é associado à construção de uma narrativa a despeito das lógicas que ordenam o discurso, ou seja, ao ímpeto de construir uma narrativa em detrimento daquilo que a define como tal. As contradições internas, sem dúvida aguçadas no *Museo*, funcionariam como correlato a um “bastonazo en la cabeza”, “escandalo”, “choque”, de acordo com as anotações de Morelli.²³³ O texto literário aparece novamente como arma, desejando funcionar como “bastonazo” na comodidade do leitor – o que lembra o “cachetazo” proposto por Roberto Arlt nas *Aguafuertes Porteñas*²³⁴ ou, no caso do *Museo*, ao ser pensado como acidente de trânsito, também como “choque”. O atordoamento da pancada ou da trombada provocados pela desordem narrativa pode funcionar, não obstante, como “apertura para los más avisados”.²³⁵ Mais que agressão puramente destrutiva, a literatura pensada nos termos do “choque”, do “cachetazo” ou do “bastonazo” aproxima-se a um movimento que sacode o habitual e provoca o olhar de estranheza diante do corriqueiro, extraindo, por exemplo, a narrativa de seus alicerces familiares.

A abertura dos romances instaura-se, pois, na estrutura incongruente, labiríntica, e na ideia de que não seja o desenvolvimento de um enredo linear, com início, meio e fim. O romance imaginado por Morelli não se quer “pretexto para la trasmisión de un mensaje”, mas, ao contrário, pensa-se como corpo narrativo ao mesmo tempo confuso e aberto aos mal-entendidos.²³⁶ Mal-entendidos esses que são signo da polissemia do texto, de sua multiplicidade em relação às leituras possíveis. Para esse efeito, Morelli pensa em um artifício que também aparece entre as considerações teóricas do *Museo*: deixar as coisas entrevistas, mostrar apenas partes, interromper e passar para outra coisa, usar da ausência como elemento literário. Nesse sentido, lemos:

El libro debía ser como esos dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar

²³² CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 354.

²³³ CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 355.

²³⁴ Vale notar, contudo, que o “cachetazo” de Roberto Arlt é mencionado em associação ao repertório vocabular de seus textos, mais que à ordenação da narrativa. Como um dos primeiros escritores argentinos a integrar em seus textos literários personagens e cenários urbanos até então ausentes no âmbito da narrativa de ficção, esse “cachetazo” pode ser pensado, de certo modo, também em relação aos sujeitos da narrativa aos quais acompanham vocabulários que até então não integravam a linguagem literária.

²³⁵ CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 355.

²³⁶ CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 354.

imaginativamente las que cerraban la figura. Pero a veces las líneas ausentes eran las más importantes, las únicas que realmente contaban.²³⁷

Isso que falta e que Macedonio denomina “nada”, a ausência que aparece nas narrativas e personagens truncados, incide na postura do leitor. De acordo com o *Museo*, o “saber a medias” deixa traços na memória afetiva do leitor que o mobilizam a penetrar no texto com criatividade. Ao mesmo tempo, tal consideração a respeito da técnica do romance é exposta a esse mesmo leitor para que não se enerve com as incompletudes do texto.²³⁸ Por sua vez, em *Rayuela* o procedimento de entregar ao leitor “algo así como una arcilla significativa, un comienzo de modelado, con huellas de algo” é também uma maneira de não o conduzir como um ser apático pelo romance.²³⁹ Nos dois romances ocorre, assim, a valorização das imagens incompletas como artifício de sedução de um tipo específico de leitor. Como mencionado, no *Museo* se apresenta a ideia de que os personagens sejam “apenas entrevistados” a fim de que se enganchem ao intelecto do leitor, o qual, sem possuir uma imagem fechada, participa na elaboração desses personagens apegando-se a eles de uma maneira afetiva.

Ainda que o trabalho com os personagens seja bastante distinto no *Museo* e em *Rayuela*, ambos se assemelham ao discutirem questões sobre os meandros teóricos do romance. Nesse sentido, os dois textos apresentam personagens que apontam e discutem os princípios que norteiam a construção das narrativas. Seus personagens levantam questões, por exemplo, quanto ao uso da palavra literária acorde com uma linguagem que não se restringe a nomear as coisas, ou a respeito dos múltiplos caminhos possíveis de leitura. Seja o Presidente, Dulce Persona ou Quizágenio no *Museo*, seja Morelli, Etienne, Ronald ou Perico em *Rayuela*, todos são personagens aos quais cabe a discussão sobre o literário e os princípios que o balizam, como a escolha de uma estrutura fragmentária, o uso das incongruências temporais e espaciais ou as discussões a respeito da linguagem.

O romance desalinhado, incongruente, desordenado, no qual nada é dito por completo, nenhuma direção é determinada, aberto às confusões e mal-entendidos – qualificações pretendidas pelo *Museo* e pelo *Rayuela* – não prende o leitor em um circuito predeterminado de leitura e significação do texto, mas, ao contrário, pede que

²³⁷ CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 386.

²³⁸ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 68.

²³⁹ CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 327.

seja cúmplice do texto, que participe dos murmúrios que armam o livro.²⁴⁰ Essa cumplicidade implica, a seu turno, a ideia de simultaneidade entre a leitura e a construção do texto. Quando o autor do *Museo* pede ao leitor que leia mais devagar para não ultrapassar sua escrita e cair no vazio, é desse efeito de simultaneidade que se trata. Concebido como participante, o leitor acompanha o ritmo da escrita e é integrado ao tempo da narrativa que se propõe a “hacer del lector un cómplice, un camarada de camino”. O intento é de

simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*.²⁴¹

Junto às entradas para o leitor, colocam-se as incongruências da narrativa tanto no *Museo* quanto em *Rayuela*. Essas incongruências, contudo, tanto em um quanto em outro romance, aparecem como motivos de irritação de um possível leitor desavisado ou indesejado. O *Museo*, por exemplo, imagina ser o livro mais vezes jogado no chão por seus leitores, e descreve seu destino como “novela de lectura de irritación; la que como ninguna habrá irritado al lector por sus promesas y su metódica perfección de inconclusiones e incompatibilidades”.²⁴² Em *Rayuela*, no mesmo sentido, lemos: “Escritura demótica para el lector-hembra (que por lo demás no pasará de las primeras páginas, rudamente perdido y escandalizado, maldiciendo lo que le costó el libro)”.²⁴³

Sob a denominação de “lector-hembra” – cuja infelicidade já foi apontada em inúmeras ocasiões –, é designado o leitor indesejado de *Rayuela*. Se é possível identificar uma correspondência entre o “leitor salteado” do *Museo* e o “leitor cúmplice” de *Rayuela* como leitores astutos e ativos na significação do texto, é possível também associar seus correlatos negativos, relativos às figuras do “lector seguido” e do “lector-hembra”. A diferença é que a descrição do leitor seguido é daquele que busca com avidez o desenlace da trama, ao passo que o “lector-hembra” é descrito com a placidez daquele que se acomoda no sofá e “no quiere problemas”.²⁴⁴ Nem um nem outro são

²⁴⁰ “Parecería que la novela usual malogra la búsqueda al limitar al lector a su ámbito, más definido cuanto mejor sea el novelista. [...] Intentar en cambio un texto que no agarre el lector, pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos...” (CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 325).

²⁴¹ CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 326, grifo do autor.

²⁴² FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 9.

²⁴³ CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 325.

²⁴⁴ CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 361.

bem-vindos ao *Museo* ou ao *Rayuela*, romances cuja desordem e fragmentação parecem irreduzíveis às suas apatias.

Outro aspecto comum aos romances de Macedonio e Cortázar é o de imaginar tornar o leitor um de seus personagens:

Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo.²⁴⁵

Assim, se, por uma perspectiva, o leitor constrói o texto no exercício criativo de sua leitura, por outra, o texto propõe-se a intervir no leitor nos termos da confusão decorrente de sua integração como personagem. O leitor atua na elaboração do romance do mesmo modo como este romance interfere na construção do leitor. Nos dois romances, desponta a aspiração de que a cada movimento de leitura se transformem texto e leitor. Nessa interação, desenvolve-se a dimensão lúdica do literário, como contraponto a uma tradição do romance na qual este era proposto como unidade autossuficiente, hermética e na qual o leitor entraria como um visitante silencioso. O jogo literário se estabelece – tanto no labirinto espiralado do *Museo*, quanto na amarelinha de Cortázar – no desejo de desvencilhar-se de certa tradição do gênero e, ao mesmo tempo, partir dele. Nesse sentido, lemos no *Museo*:

Libre y sin límites sea el arte y todo lo que le sea anejo, sus letras, sus títulos, el vivir de sus cultores. Tragedia o Humorismo o Fantasía nada deben sufrir de un Pasado director ni copiar de una Realidad Presente y todo debe incesantemente jugar, derogar.²⁴⁶

O jogo aparece, então, como mecanismo de renovação, de atualização literária que envolve a pulverização de uma estrutura coesa que, ao se estilhaçar, abre a prerrogativa de intervenção do leitor em seu corpo entrecortado e confuso. Envolve também a idealização de um leitor animado a entrar na atividade lúdica do romance, a transformar o texto e, quem sabe, a si mesmo.

De certo modo, os leitores idealizados pelo *Museo* e pelo *Rayuela* são também convidados a ler o *62 Modelo para armar*. Como desenvolvimento do Capítulo 62 de *Rayuela*, o *62 Modelo para armar* igualmente se apresenta a partir da multiplicidade de leituras possíveis:

²⁴⁵ CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 359.

²⁴⁶ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 47.

El subtítulo “Modelo para armar” podría llevar a creer que las diferentes partes del relato, separadas por blancos, se proponen como piezas permutables. Si algunas lo son, el armado a que se alude es de otra naturaleza, sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal, pero sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e imperiosa. La opción del lector, su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer.²⁴⁷

Além das variadas leituras possíveis, nesse trecho é sinalizada a questão da narrativa que se estabelece a despeito do encadeamento causal. Se narrar é, por convenção, ordenar temporalmente uma série de eventos, a opção pelo desvio dessa convenção resulta na estrutura fragmentária no caso dos três romances – *Museo*, *Rayuela* e *62 modelo para armar*. Em contrapartida, os três também contam com uma diluição dos limites espaciais.²⁴⁸ No caso do *Museo*, já foram mencionados exemplos nos quais personagens, leitores e autores cruzam os limites de dentro e fora do livro. Em um momento de *Rayuela*, Perico inquieta-se com as incoerências de espaço e tempo que fazem com que os ordenadores causais caiam por terra no livro de Morelli: “le ocurre que una enana de la página veinte tiene dos metros, cinco en la página cien. Me he percatado más de una vez. Hay escenas que empiezan a la seis de la tarde y acaban a las cinco y media. Un asco”.²⁴⁹

Após a discussão que se segue a respeito da subjetividade do tamanho e do tempo, alguém aponta para a questão representativa da linguagem literária: “Y por eso el escritor tiene que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá, poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté todavía en contacto con lo que pretende mentar”.²⁵⁰

Posta em dúvida a relação entre as palavras e as coisas, os limites espaciais e temporais são suprimidos, bem como o encadeamento causal. Novamente se coloca a questão da especificidade do literário e de uma hegemonia do trabalho com a linguagem que funciona como crítica, como provocação de um incômodo no modo de olhar.²⁵¹

²⁴⁷ CORTÁZAR. *62 modelo para armar*, p. 4.

²⁴⁸ Os quais, no *62 modelo para armar*, são observados pelo autor na advertência que precede o romance e associados, também, à agressão como o “bastonazo” de *Rayuela*: “A los posibles sorprendidos les señalo que, desde el terreno en que se cumple este relato, la transgresión cesa de ser tal; el prefijo se suma a los varios otros que giran en torno a la raíz gressio: agresión, regresión y progresión” (CORTÁZAR. *62 modelo para armar*, p. 4).

²⁴⁹ CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 365.

²⁵⁰ CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 367.

²⁵¹ No entanto, formulada em outro contexto, o potencial crítico da linguagem que se descola daquilo que nomeia, explicitada nesse diálogo de *Rayuela*, dirige-se ao capitalismo e “su bagaje mental”.

Rayuela e o *Museo* são romances que, do interior do gênero, se propõem a jogar com as convenções da tradição a partir da construção de estruturas lúdicas – museu-labirinto, amarelinha –, do emprego de personagens que, informados teoricamente, discutem os meandros estéticos do romance em um movimento de crítica que parte dos próprios corpos das obras.

A questão da estrutura lúdica e móvel, da voz crítica dos personagens em relação à exposição e discussão dos nortes teóricos dos romances, bem como a evocação de um leitor participante na construção do texto, aparecem, assim, como três possibilidades de aproximação entre o *Museo* e *Rayuela*. Não obstante, outras características poderiam ser assinaladas como comuns aos dois romances, bem como as três aqui citadas poderiam ser evocadas para traçar comunicações entre uma variedade de outras obras e propostas literárias.

Entre os elementos que ficaram de fora desta aproximação do *Museo* a *Rayuela*, presente também em *62 modelo para armar* e em outros romances e contos de Cortázar, estaria a convivência de distintas vozes ou discursos dentro do mesmo texto, seu caráter polifônico. Essa polifonia poderia ser igualmente assinalada em relação aos romances de Manuel Puig, por exemplo, ou, em um momento anterior, relacionado a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Trata-se de uma questão de recorte e definição da espécie de polifonia a ser abordada. Se no *Museo* se cruzam discursos sobre música clássica, matemática, metafísica, teoria literária e notas de jornais, em Cortázar e Puig essas interferências discursivas podem dizer respeito à entrada de outras áreas da música – como Tango ou Jazz – ou de outras concepções de ciências. E, em *Pedro Páramo*, ao cruzamento entre a fala dos vivos e a fala dos mortos.

A implosão das categorias da lógica racional e científica, bem como das ordenações temporais e espaciais advogadas pelo *Museo*, poderia ser também relacionada aos romances que, desde *El reino de este mundo* de Carpentier, associam a linguagem literária da América Latina a outra lógica de sentidos. Nesse caso, formulam-se as concepções de *realismo mágico* ou *realismo maravilhoso* como maneiras de contraposição à estética do realismo formulada no século XIX.²⁵²

Também seria viável cruzar o *Museo*, a partir do caráter autocrítico e do desejo de se constituir como narrativa cujo absurdo aparece imbricado a teorias metafísicas ou

²⁵² Seria possível – e interessante – um trabalho de cruzamento entre a ideia de “romance impossível” formulado no *Museo* e as concepções de “realismo mágico” e de “realismo fantástico” que a partir de fins dos anos 1940 se propuseram também a confrontar a estética de certo realismo.

psicológicas, com seu contemporâneo *Ferdydurke*, de Witold Gombrowicz.²⁵³ A relativa independência dos prólogos do *Museo* pode bem dialogar com o “Filifor forrado de niño”, com “Filimor forrado de niño” e seus respectivos prefácios que intercalam os capítulos do romance, introduzindo histórias mais insólitas que o próprio enredo central de *Ferdydurke*.²⁵⁴

Para além de características literárias, algumas eventualidades ou coincidências entrecruzam os percursos do *Museo* e de *Ferdydurke*. Gombrowicz escreveu e publicou seu romance em 1937, na Polônia. Convidado para a inauguração de um transatlântico polonês, em 1940 viajou à Argentina com o intuito de ficar por três semanas. Contudo, nesse meio tempo, estourou a Segunda Guerra Mundial e sua estadia em Buenos Aires estendeu-se por décadas.²⁵⁵ Passados seis anos de sua chegada à Argentina, Gombrowicz animou-se a levar a cabo a tradução de *Ferdydurke* para o espanhol, cujo trabalho, em conjunto com outros companheiros escritores, terminou por gerar um segundo livro, homônimo:

Esta traducción fue efectuada por mí y sólo de lejos se parece al texto original. El lenguaje de *Ferdydurke* ofrece dificultades muy grandes para el traductor. Yo no domino bastante el castellano. Ni siquiera existe un vocabulario castellano-polaco. En estas condiciones la tarea resultó, tan ardua, como, digamos, oscura y fue llevada a cabo a ciegas – sólo gracias a la noble y eficaz ayuda de varios hijos de este continente, conmovidos por la parálisis idiomática de un pobre extranjero.²⁵⁶

Como o *Museo* de Macedonio, *Ferdydurke* conta, portanto, com uma espécie de duplo. Neste caso, o duplo se faz através do punho do próprio autor e resulta de um trabalho de tradução criativa. Entre os vários colaboradores da tradução de *Ferdydurke*, formou-se uma espécie de comitê:

Bajo la presidencia de Virgilio Piñera, distinguido representante de las letras de la lejana Cuba, de visita en este país, se formó el comité de traducción compuesto por el poeta y pintor Luis Centurión, el escritor Adolfo de Obieta, director de la revista literaria “Papeles de Buenos Aires” y Humberto Rodríguez Tomeu, otro hijo intelectual de la lejana Cuba.²⁵⁷

²⁵³ Publicado pela primeira vez em 1937, em polonês. A tradução para o espanhol foi publicada pela Ed. Argos, em 1946.

²⁵⁴ “Prefacio al Filifor forrado de niño”, “Filifor forrado de niño”, “Prefácio al Filimor forrado de niño” e “Filimor forrado de niño” são integrados ao romance como os capítulos IV, V, XI e XII, respectivamente. Ver: GOMBROWICZ. *Ferdydurke*, 1964.

²⁵⁵ A esse respeito, interessante ver o *Diario argentino* de Gombrowicz sobre sua estadia em Buenos Aires.

²⁵⁶ GOMBROWICZ. Prefacio para la edición castellana. In: *Ferdydurke*, 1964, p. 266.

²⁵⁷ GOMBROWICZ. Prefacio para la edición castellana. In: *Ferdydurke*, 1964, p. 266.

Assim, enquanto Macedonio escrevia o *Museo de la Novela de la Eterna*, seu filho, Adolfo de Obieta, animava a tradução de *Ferdydurke*, romance que havia contado, até então, com uma recepção restrita ao campo literário polonês. Vale notar, também, que “Filifor forrado de niño” e seu “Prefácio” foram publicados, pela primeira vez fora da Polônia, na revista *Papeles de Buenos Aires*, a qual, se não se têm informações precisas a respeito da participação de Macedonio Fernández no corpo editorial, tem-se o fato de sua colaboração com diversos textos.

Como mais um entroncamento irresistível, o “Prefacio al Filidor forrado de niño” é, por sua vez, citado por uma das “Morellianas” de *Rayuela*, justamente em uma passagem que diz respeito a certa soltura, abertura ou mobilidade da obra como dispositivo de crítica das convenções do romance:

Esas, pues, son las fundamentales, capitales y filosóficas razones que me indujeron a edificar la obra sobre la base de partes sueltas – conceptuando la obra como una partícula de la obra – y tratando al hombre como una fusión de partes de cuerpo y partes de alma – mientras a la Humanidad entera la trató como a un mezclado de partes. Pero si alguien me hiciese tal objeción: que esta parcial concepción mía no es, en verdad, ninguna concepción, sino una mofa, chanza, fisga y engaño, y que yo, en vez de sujetarme a las severas reglas y cánones del Arte, estoy intentando burlarlas por medio de irresponsables chungas, zumbas y muecas, contestaría que sí, que es cierto, que justamente tales son mis propósitos. Y, por Dios – no vacilo en confesarlo – yo deseo esquivarme tanto de vuestro Arte, señores, como de vosotros mismos, pues no puedo soportaros junto con aquel Arte, con vuestras concepciones, vuestra actitud artística y con todo vuestro medio artístico!²⁵⁸

Erguer a obra sobre “bases soltas” – um dos pontos que poderiam ser vistos como comuns, em algum grau, ao *Museo* e à *Rayuela* – é evocado por Morelli através da citação literal de *Ferdydurke*. Nos três romances, portanto, a estrutura móvel serve como pauta para a crítica das convenções próprias ao gênero.

Uma infinidade de vínculos poderia ser trançada a partir de tais ou quais características do *Museo* em relação a outras obras. Alicia Borinsky considera, nesse sentido, que “Macedonio elabora una obra que sólo mucho más tarde deviene legible debido a la existencia de una literatura que, apoyada sobre la madeja macedónica, elabora sus mundos”²⁵⁹ e acrescenta que o “*Museo de la Novela de la Eterna* y las otras páginas de Macedonio renuevan sus preguntas en otros, que – fieles a su invitación – la

²⁵⁸ GOMBROWICZ. Capítulo IV. In: *Ferdydurke*, 1964, p. 72-73. Reproduzido em: CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 436.

²⁵⁹ BORINSKY. El aprendizaje de la lectura, p. 436.

reescriben como chiste, teoría, novela”.²⁶⁰ No entanto, vale notar que a leitura de Borinsky estaria integrada ao movimento de estabelecer conexões entre o *Museo* e o *boom*, que recorta o *Museo* de seu contexto, deslocando sua suposta legibilidade para a posteridade. Se a legibilidade do *Museo* é “tardia”, como se pretende mostrar aqui, é mais na medida em que sua publicação acontece tardiamente e menos na ocorrência de um descolamento em relação a seu próprio contexto.

Se, por um lado, o estabelecimento de múltiplas leituras do *Museo* é viável a partir de diversas abordagens teóricas, por outro, é também favorecido tanto pela multiplicidade de temas – pelo que chamamos de “excesso” – que nele emergem, quanto por sua maleabilidade pouco ortodoxa, que faz com que se preste a diversas leituras. Nesse sentido é que Horácio González²⁶¹ sinaliza que Macedonio não está próximo a nada, mas, ao mesmo tempo, pode colar-se a tudo. Parece ser também nesse sentido que se engendra o movimento do nome de Macedonio e do *Museo* nas sugestões de contextos literários argentinos ou hispano-americanos nos quais aparece, simultaneamente, como atípico e como vinculado a distintas “séries” de escritores e obras.

Assim, em trabalhos mais recentes, como o de Gonzalo Aguilar – mencionado no capítulo anterior – e o de Miguel Dalmaroni, o nome de Macedonio Fernández aparece vinculado a escritores argentinos de finais do século XX. Nesse sentido, Dalmaroni considera que

no únicamente tras la intervención borgiana, pero sin dudas después de su impulso decisivo, Macedonio Fernández pudo ser reinventado como el protagonista de un secreto a voces, la contraseña de una cierta comunidad dispersa de escritores y de lectores.²⁶²

O elenco de escritores escolhidos por Dalmaroni para auscultar a presença de Macedonio Fernández é composto por Juan José Saer, Ricardo Piglia, Juan Martini, Héctor Libertella, Sergio Chejfec, Marcelo Cohen e Alberto Laiseca.

O curioso em relação à mobilidade desses vínculos e diálogos é que tenham sido estabelecidos – pelo menos até onde a bibliografia pôde ser revisada – majoritariamente em relação a obras posteriores à escrita do *Museo*. Por um lado, isso diagnostica e promove sua constante atualização e aponta para a latência de discussões que, presentes no *Museo*, tomariam fôlego no correr do século XX. Nesse sentido, é possível articular,

²⁶⁰ BORINSKY. El aprendizaje de la lectura, p. 443.

²⁶¹ GONZÁLEZ. *El filósofo cesante*.

²⁶² DALMARONI. Incidencias y silencios, p. 83.

a uma postulação de Saer, o gesto do *Museo* de conferir espessura ao texto literário – comentado na primeira parte deste capítulo. Do mesmo modo, a coincidência de personagens nos distintos textos e o estabelecimento de uma cadeia intertextual armada no interior da obra de ambos os escritores sugere outro caminho de associação.

O manuseio com eventos insólitos e personagens absurdos como modo de fazer frente a certa pintura tradicional da realidade – e de conferir especificidade ao literário – também vai repercutir, em termos variados, ao longo da segunda metade do século XX. Desde o livro de Carpentier, passando pelos romances do *boom* nos anos 1960 e 1970, aparecendo nos chamados contemporâneos dos anos 1980 em diante,²⁶³ parece sempre possível identificar alguma conexão – mais ou menos direta – com as propostas de Macedonio. Tais possibilidades de vínculo são entendidas aqui como resultados da estrutura maleável, informe e aderente de sua obra. No entanto, essas identificações reforçam a imagem de que Macedonio e as ideias norteadoras de seu *Museo* estariam de alguma maneira isolados em seu próprio contexto de produção. A fim de oferecer uma alternativa a tal imagem, os capítulos seguintes deste trabalho dedicam-se a sugerir uma rede de afinidades entre o *Museo* e obras contemporâneas a ele produzidas por três outros autores latino-americanos.

O vínculo do *Museo* com narrativas latino-americanas da segunda metade do século XX foi apontado por uma parte representativa da crítica produzida desde os anos 1980, ao lançar um olhar retrospectivo que buscasse identificar a localização de Macedonio Fernández no panorama literário latino-americano.²⁶⁴ Desde a década anterior, no entanto, foram se consolidando leituras que perceberam o *Museo* como marco na trajetória do romance hispano-americano, sem necessariamente identificar obras que reverberassem suas propostas.²⁶⁵ Mais recentemente, novas leituras propõem-se a traçar relações entre o *Museo* e escritores e obras latino-americanos de fins do

²⁶³ O relato de eventos absurdos e insólitos que se concatenam fora da lógica causal e independentemente do tempo e do espaço pode ser elencado em uma coleção de escritores contemporâneos. Frequentemente tratado como um traço pós-moderno, poderia ser apontado nas obras de César Ária, de Héctor Libertella, de Sergio Pitol ou de Mario Bellatín, por exemplo. Contudo, como se pretende apontar nos capítulos que se seguem, esse traço é também compartilhado por alguns romances ainda no início do século XX.

²⁶⁴ Dentre os trabalhos críticos que sugerem esse movimento, vale destacar: ENGELBERT. *Macedonio Fernández and the Spanish American new novel*; SALVADOR. *Macedonio Fernández precursor de la antinovela*; BORINSKY. *Macedonio Fernández y la teoría crítica*.

²⁶⁵ Tais leituras podem ser acompanhadas desde *La Novela Futura de Macedonio Fernández* de Noé Jitrik, passando pelos textos de César Fernández Moreno, Ricardo Piglia, Néida Salvador, Horácio González, Ana María Camblong, entre outros, até as análises recentemente reunidas no oitavo volume de *Historia crítica de la literatura argentina*, coordenada por Roberto Ferro e dedicado ao escritor. Em relação a este volume, é interessante notar como sua própria temática já atribui ao escritor um lugar de fundamental determinação na história literária.

século XX. Esses trabalhos de recepção elaborados desde a publicação do *Museo* são aqui entendidos, vale sinalizar, como leituras que acolhem o termo *primeiro* de seu subtítulo e corroboram a ideia de que tenha promovido um giro nos modos de pensar e escrever o romance na América Latina. Ao mesmo tempo, tais trabalhos são compreendidos como leituras que movimentam os nomes de Macedonio Fernández e do *Museo de la Novela de la Eterna* no interior de panoramas literários argentinos ou hispano-americanos, propondo associações a distintas teorias e obras e reclamando para ambos o título de precursor. Nesse sentido, seria reforçada a ideia de que o *Museo* tenha sido lançado como uma semente para as gerações futuras. Não obstante, uma hipótese que norteia este trabalho é a de que a mobilidade de sua estrutura seja, ao menos em parte, responsável pela mobilidade de seu percurso e dos diálogos aos quais se oferece, e que sua relação com seu próprio futuro se inicie já na ocorrência tardia da publicação.

O presente capítulo foi elaborado a partir da intenção de expor, na primeira parte, concepções gerais que norteiam a construção do romance e, nesta segunda parte, de sinalizar a maleabilidade que o *Museo* apresenta para diferentes abordagens teóricas, bem como contatos possíveis com propostas literárias de meados do século XX. Ao retomar a imagem do romance como laboratório, esta segunda parte funcionaria à maneira de um teste de reações. Seguindo a tendência da crítica em associá-lo a teorias e produções literárias de meados do século XX, pretendeu-se sinalizar como o *Museo* reage ao contato com elas, como responde às suas diversas entradas. Mais do que uma leitura detida e uma análise aprofundada de cada uma das questões que se apresentaram, pretendeu-se mostrar justamente a superfície das variadas possibilidades de diálogo do romance com seu contexto de publicação.

Capítulo 3

Escritores excêntricos

Los “raros”, como los nombró Darío, o “excéntricos”, como son ahora conocidos, aparecen en la literatura como una planta resplandeciente en las tierras baldías o un discurso provocador, disparatado y rebosante de alegría en medio de una cena desabrida.

[...]

La especie no se caracteriza sólo por actitudes de negación, sino que sus miembros han desarrollado cualidades notables, conocen amplísimas zonas del saber y las organizan de manera extremadamente original. Hay un abismo entre el escritor excéntrico y el vanguardista.

(Sergio Pitol, *El mago de Viena*)

Conforme sinalizado na Introdução, este trabalho foi instigado por uma questão que emergiu durante a pesquisa de Mestrado e que diz respeito ao lugar conferido a Macedonio Fernández, especialmente ao *Museo de la Novela de la Eterna*, dentro do campo literário. Distante de qualquer intuito de realizar uma análise de viés sociológico, este trabalho empresta a noção de campo para nomear a esfera que abarca as dinâmicas de significação e localização do texto literário e de seu autor.²⁶⁶ Com isso, pretende-se indicar o caráter político dessas significações, as quais envolvem os alvos e estratégias da crítica e os traçados da recepção e difusão dos textos, particulares a cada contexto. Assim, a ideia de campo literário é evocada em contraposição à imagem de que um romance, por exemplo, possua maior ou menor visibilidade exclusivamente segundo

²⁶⁶ A noção formulada por Pierre Bourdieu não deixa de se apoiar na perspectiva dominantes-dominados, a qual não serve precisamente de norte para o presente trabalho. O conceito se mostra interessante na medida em que é posto na intersecção entre a coincidência com as dinâmicas do campo de poder e a especificidade do objeto literário. “Falar de homologia entre o campo político e o campo literário significa afirmar a existência de traços estruturalmente equivalentes – o que não quer dizer idênticos – em conjuntos diferentes. [...] De um certo ponto de vista, o campo literário (ou o científico) é um campo como os outros [...]: trata-se de uma questão de poder – poder de publicar ou recusar a publicação, por exemplo –, de capital – o do autor consagrado que pode ser parcialmente transferido para a conta de um jovem escritor, ainda que desconhecido, por meio de um comentário elogioso ou de um prefácio; – aqui como em outros lugares observam-se relações de força, estratégias, interesses etc. Mas não há um só traço designado por esses conceitos que não se revista no campo literário de uma forma específica, absolutamente irreduzível” (BOURDIEU. *Coisas ditas*, p. 170). Nesse sentido ficam pressupostos os elementos políticos que permeiam o meio literário e o retiram de qualquer sacralidade puramente estética, na qual o sucesso ou insucesso das obras, seus percursos históricos, se deveriam exclusivamente à genialidade de um autor em relação aos demais. A ideia de campo literário guarda a especificidade do objeto literário ao mesmo tempo que permite a concepção do movimento em seu interior.

questões estéticas imanentes ou referentes à suposta genialidade de seu autor. Ao contrário, parte-se aqui do pressuposto de que os romances abordados vinculam-se a um solo histórico e a certa atmosfera de ideias. Seus lugares, bem como o lugar de seus autores, são determinados, entre outras coisas, pela relação entre as estratégias e políticas do campo literário e fatores concomitantemente relevantes de caráter histórico e estético. Por fatores de determinação histórica entende-se, vale notar ainda, tanto o contexto de ideias no qual foram construídas as obras, quanto o solo sobre o qual se assentam os distintos caminhos da recepção. Por fatores estéticos compreendem-se os aspectos próprios ao texto literário que são evocados para sugerir o desvínculo ou a conexão com um grupo maior de obras.

Na leitura da recepção crítica sobre Macedonio, destacam-se dois signos que, de maneira muito evidente, caracterizam, por um lado, seu nome e sua obra a partir de uma singularidade em relação às produções das primeiras décadas do século XX, e, por outro, identificam neles – em Macedonio e no *Museo* de maneira especial – a função precursora de toda uma produção literária latino-americana da segunda metade do século XX. Este segundo signo, que confere um caráter precursor a Macedonio e seu *Museo*, tem a ver, entre outros, com a afinidade de alguns termos de sua proposta literária com as estéticas e projetos narrativos difundidos a partir dos anos 1960, e com sua legibilidade privilegiada pelas formulações teóricas que povoaram esse período, coincidente com a publicação do romance. Abordadas no capítulo anterior, as questões da aderência do *Museo* às propostas literárias e teóricas que marcaram a segunda metade do século XX envolvem também a identificação de um corpo maleável, autorreflexivo e aberto da obra, que favorece e encoraja as mais distintas entradas de leitura e permite discutir questões centrais à teoria do romance.

Este capítulo está proposto a partir do primeiro signo identificado, relativo à unicidade e ao isolamento do *Museo de la Novela de la Eterna* em relação ao seu contexto de produção. Ele surge da inquietação gerada pelas imagens do autor e de seu romance pintadas com os signos da genialidade ou da insanidade, que, ao fim e ao cabo, os descolam da superfície histórica. Essa pintura, comumente encontrada na crítica a Macedonio, parece ter mais a dizer sobre as dinâmicas do campo literário do que sobre as especificidades do texto. Nesse sentido, pode ser entendida, por exemplo, a colocação de Emir Rodríguez Monegal, comentada no primeiro capítulo, de que Macedonio não teria percebido que o momento era de criação e não mais de destruição da arte, como se tivesse permanecido atrás ou aquém das tendências que se desenrolaram a partir das

vanguardas.²⁶⁷ Nesse mesmo sentido, também podem ser compreendidas as numerosas referências a Macedonio como um escritor cujo romance, anacronicamente, seria legível apenas em sua posteridade.²⁶⁸ Em ambos os casos, coloca-se Macedonio como um artista que não encontra par ou interlocutor, o que está na base das imagens do gênio ou do louco.

A fim de lidar com a inquietação provocada por estas imagens, coloca-se a proposta de pensá-lo em relação com outros autores e obras cujos percursos de recepção foram parecidos e cujas proposições estéticas se encontrem em pontos de diálogo. Tal proposta descansa sobre o intuito de sugerir uma irmandade entre quatro escritores e suas obras, tidos como filhos únicos por uma parte significativa da crítica produzida até a década de 1960, cuja singularidade reverbera inclusive em alguns textos críticos mais contemporâneos. A partir dos anos 1960, quando se amplia o instrumental teórico da crítica e as perspectivas de significação do texto literário – como sinalizado no capítulo anterior –, é formulada a ideia de que tenha existido uma constelação de escritores e obras únicos, a qual seria viável visitar a partir dos novos dispositivos críticos e históricos do campo literário. É nesse sentido que este trabalho propõe a leitura de uma rede de afinidades que localize Macedonio e o *Museo* como parte dessa constelação apostando em uma combinação que permita pensar tanto sua singularidade quanto o pertencimento do romance e do escritor a determinado contexto literário.

Felisberto Hernández (Uruguai, 1902-1964), Pablo Palacio (Equador, 1906-1947) e Juan Emar (Chile, 1893-1964) são os escritores escolhidos, portanto, para compor uma constelação de ímpares que possibilite, de algum modo, o estabelecimento de um solo comum que confira historicidade e relativize a singularidade radical que tende a descolar esses escritores e suas obras de qualquer contexto de ideias. As narrativas iniciais de Felisberto Hernández,²⁶⁹ *Débora e Vida de Ahorcado*, de Pablo Palacio,²⁷⁰ e *Un Año, Ayer e Miltín 1934*, de Juan Emar,²⁷¹ são, pois, evocados para

²⁶⁷ RODRÍGUEZ MONEGAL. Macedonio, Borges y el ultraísmo, p. 171-183.

²⁶⁸ Nesse sentido, por exemplo, vale lembrar a passagem de Alicia Borinsky, reproduzida no capítulo anterior, na qual a autora afirma que apenas com o *boom* o *Museo* e demais textos de Macedonio não apenas seriam legíveis, como sua estética seria “continuada” por jovens escritores (BORINSKY. El aprendizaje de la lectura, p. 436). A mesma ideia alimenta a colocação presente em “Notas sobre Macedonio em um diário”, texto no qual Piglia sugere que “A verdadeira legibilidade é sempre póstuma” (PIGLIA. *Formas breves*, p. 20).

²⁶⁹ Esses primeiros textos de Felisberto Hernández foram publicados em folhetos de tiragem reduzida respectivamente em 1925 e 1929.

²⁷⁰ Publicados em 1927 e 1932, respectivamente.

²⁷¹ Todos escritos entre os anos 1920 e 1935 e publicados por conta do autor em 1935. É importante notar que parece viável realizar uma leitura associativa entre o *Museo* e o romance *Umbral*, de Emar,

sugerir a composição da rede de afinidades que constitua algum contexto de diálogo com o *Museo*, pensado em relação às primeiras décadas do século XX. Virtual ou imaginária, essa rede de afinidades é construída a partir de pontos comuns às trajetórias de recepção dos quatro escritores e de elementos internos a suas obras que se oferecem ao diálogo entre si. A hipótese que se levanta é que essa raridade está relacionada a uma limitação do horizonte e das ferramentas de análise da crítica que lhes foi contemporânea.

Em um caminho retrospectivo, é possível considerar que, ainda que haja sido publicado em finais dos anos 1960 e escrito até o fim da vida do escritor – que falece em 1952 –, o trabalho de idealização e a elaboração dos principais alicerces do *Museo* tenham sido impulsionados no correr dos anos 1920 e 1930. Esse período coincide com a escrita dos romances de Felisberto Hernández, Juan Emar e Pablo Palacio e com o intervalo de efervescência das ideias vanguardistas na América Latina.

Como foi apontado no primeiro capítulo, há uma forte tendência da crítica em relacionar o nome de Macedonio Fernández ao grupo vanguardista, mesmo que não seja um ponto consensual na recepção do autor. Também consistindo em um ponto de discussão, essa relação ambígua com as vanguardas marca a recepção dos outros três autores. Entretanto, ainda que se considere Macedonio, Felisberto, Emar e Palacio como personagens cujas órbitas tangenciaram de algum modo as vanguardas, eles serão aqui visitados porque a crítica os colocou no lugar de *raros* ou *excêntricos*. É no marco desse recorte, portanto, que se propõe a conexão entre os quatro escritores, partindo-se, para isso, de suas trajetórias de recepção.

A fim de relativizar o isolamento no qual o *Museo* foi visto por parte da crítica em relação a seu contexto de produção, as narrativas de Felisberto, Palacio e Emar são convidadas ao diálogo, como títulos que contaram com um destino crítico também marcado pelo signo do isolamento e que foram igualmente ressignificados, a partir dos anos 1960, como “antecipadores” de tendências literárias que então tomavam corpo.

A seleção dos escritores foi pautada, em parte, por critérios de gosto e por um circuito de leituras pessoais nas quais foram vislumbradas as possibilidades de contato entre as obras. Não obstante, a proposta foi se afirmando a partir dos caminhos de pesquisa e de sugestões dos próprios textos críticos, o que não implica, definitivamente,

por diversas razões. Desde os processos de escrita, que ocupam décadas e se realizam até o fim da vida de seus autores e são publicados postumamente, até elementos efetivamente textuais, como a mescla entre romance e teoria do romance, dispersão reflexiva a respeito de cada encaminhamento a ser tomado pelo autor para a construção da obra etc.

a opção de caminhar pela senda das influências ou de acompanhar a bagagem de leituras desses escritores. Diferentemente, o trabalho incide no apontamento de elementos presentes nos trajetos de recepção e significação dos escritores e das afinidades identificadas nas opções estéticas de construção de suas obras. Longe de pretender exaurir essas questões comuns ou da ambição de acompanhar minuciosamente todas as variadas críticas que trataram desses autores e obras, este trabalho propõe a possibilidade de reflexão a partir do conjunto das obras e dos textos críticos aos quais se teve acesso durante a pesquisa. A hipótese que o norteia é a de que, organizadas em um conjunto, as partes da fortuna crítica desses autores e obras lancem luzes umas sobre as outras, permitindo retirar seus destinos e trajetórias de recepção do caminho a-histórico da singularidade radical. O mesmo se propõe em relação a suas opções estéticas e concepções de autor, romance, personagem e leitor.

Uma vez determinado o elenco de escritores para formar essa constelação, e após a releitura de suas obras, mais atento à identificação de proximidades e distanciamentos, o recorte estabelecido encontra justificativas mais fortes. Por um lado, a visita a uma fatia da recepção crítica dos quatro escritores apresentou um traçado surpreendentemente parecido de seus trânsitos no campo literário, fato que instigou a primeira parte deste capítulo. A temática da recepção importa aqui na medida em que pode ser lida como indicador da apropriação desses escritores e suas obras, historicamente, no campo literário. Nos quatro casos, há uma trajetória de recepção que parte da perspectiva de unicidade para desembocar em uma espécie de jogo de luzes no qual uns são iluminados pelos outros e pelo contexto do *boom*.

Por outro lado, confirmou-se a possibilidade de cruzar esses autores por meio de suas opções e estratégias literárias, já intuídas no início da pesquisa e que tomaram novas dimensões a partir do acompanhamento de seus percursos de recepção e da releitura de suas obras. Essas opções e estratégias de escrita parecem ter sido justamente os elementos, comuns aos quatro autores, que afastaram suas narrativas de certo “modo de fazer” até então vigente na América Latina do início do século XX, bem como possibilitaram sua atualização pelas propostas de renovação lançados a partir da década de 1960. No quarto capítulo desta tese, serão apontadas as questões que surgem nas obras dos quatro escritores, possibilitando alguma aproximação entre suas propostas literárias e permitindo sinalizar tanto para o gesto de leitura que considerou os textos e seus autores como “filhos únicos” de um período, quanto para o interesse que incita sua revisita desde os anos 1960.

Ainda neste capítulo, a segunda parte dedica-se a pensar as questões da figura do autor e da noção de autoria tais como se apresentam nas obras de Macedonio, Felisberto, Emar e Palacio. A partir de propostas não ortodoxas de escrita, os quatro autores jogam com a imagem do escritor dentro do próprio texto literário, deslocando-a do referencial de autoridade onisciente e inserindo a figura do autor no gesto autorreflexivo da escrita. Assim, se a primeira parte do capítulo é dedicada à imagem construída pela recepção crítica em relação aos quatro escritores, a segunda propõe-se a sugerir as imagens criadas por eles mesmos, a partir de seus textos fictícios.

3.1 Caminhos comuns

A visita a alguns textos críticos que se ocupam do campo literário latino-americano das primeiras décadas do século XX viabiliza a imagem de um tecido que contempla as linhas gerais de suas tendências e tensões mais visíveis.²⁷² Entre elas podem ser destacadas a dupla conotação da ideia de vanguarda – engajada e não engajada – e uma distinção fundamental entre as produções poéticas e narrativas em relação a seus princípios estéticos e estratégias literárias. Por baixo desse tecido mais visível, contudo, estende-se toda uma trama de desvios e intersecções que, ao ser iluminada retrospectivamente pelas agitações do *boom* na segunda metade do século XX, confere-lhe novos tons e matizes. Esta parte do trabalho se ocupa, pois, de acompanhar a trajetória de recepção de escritores que, imersos como linhas solitárias nessa trama inicialmente recoberta, foram recuperados a partir dos anos 1960 e identificados como pontos de partida de todo um drapeado literário.

Como visto no capítulo anterior, o *Museo* foi publicado já no contexto dos anos 1960, embora circulasse desde fins dos anos 1920 como anúncio de um romance radicalmente distinto e cuja repercussão transitou em certo meio literário como romance mítico ou inexistente até sua primeira publicação em 1967. A partir daí, o *Museo* encontra um contexto crítico entendido como especialmente favorável a sua leitura e que o percebe, retrospectivamente, como “ilegível” em seu próprio período de elaboração. Essa ilegibilidade suposta pela crítica ocorreria em função de dois fatores

²⁷² Como tendências mais visíveis são chamados, aqui, os caminhos hegemônicos de leitura e classificação dos textos literários que marcaram as primeiras décadas do século XX. A classificação dos textos de acordo com os parâmetros bem determinados de gêneros literários e, no interior de cada gênero, segundo uma variedade de opções e estéticas possíveis, terminou por deixar de fora, ou como desclassificados – loucos, atípicos –, os textos dos quatro escritores em questão, sobretudo seus romances.

principais: em primeiro lugar, porque, no momento em que o *Museo* era escrito, a parte mais visível das produções narrativas latino-americanas estaria caminhando por outros rumos estéticos e, em segundo lugar, porque nesse então ainda não haveria sido difundido um instrumental teórico que desse conta de sua polissemia pouco ortodoxa.

Na fortuna crítica consolida-se, assim, a ideia de que o *Museo* tenha sido de uma singularidade radical em seu contexto, em relação ao qual teria emergido como uma obra avulsa que se tornaria legível apenas mais tarde. Paralelamente, com sua publicação, o nome de Macedonio Fernández, até então majoritariamente referido como “maestro” da vanguarda e especialmente de Borges, assume uma significação mais autônoma e sua figura passa a ser vista também como a do autor de um romance “impossível”, ou de um “pseudorromance” que não encontraria par nas primeiras décadas do século XX.

A leitura do lugar do *Museo* e de Macedonio no contexto de sua concepção é, portanto, retrospectivamente feita pela crítica, após a publicação tardia do romance. Essa localização retrospectiva, é possível pensar, realiza-se em relação ao panorama de interpretação do período. Em tal panorama, se pensado como uma superfície na qual são gravados os movimentos mais visíveis das tendências narrativas e poéticas das primeiras décadas do século, seria difícil situar a proposta estética do *Museo*. Assim, termina sendo formulada a imagem de que o romance e seu autor ficariam como uma espécie de linha avulsa que teria escapado ao tecido das principais tendências. Com isso, o romance torna-se palatável às mais diversas entradas críticas e teorizações, bem como à construção de sua imagem como romance mítico, quase inexistente em sua concretude, que atrai as discussões da pós-modernidade e das impossibilidades de narrar em tal contexto.

No entanto, paralelamente ao *Museo*, outras obras são elaboradas a partir de diretrizes estéticas que tampouco se acomodam às tendências mais visíveis daquele tecido histórico panorâmico. E, como o *Museo*, também partem do gesto de discutir certos princípios da narrativa desde o próprio corpo do texto literário. Os textos de Felisberto Hernández, Pablo Palacio e Juan Emar são compreendidos entre essas obras ímpares e convidados, aqui, para compor uma trama de afinidades que trate de compreender seus nomes avulsos e de sugerir uma rede de diálogo entre eles.

Dito isso, a proposta de acompanhar uma parte do percurso de recepção desses autores e obras tem por finalidade sinalizar a presença de questões comuns que ajudem a pensar nas políticas de apropriação que os faz transitar pela história e pela crítica

literárias. Assim, Felisberto, Palacio e Emar são evocados a fim de que não seja reforçada a imagem do *Museo* e de Macedonio Fernández como signos descolados de seu contexto e tempo. Certamente com inúmeras diferenças entre si, os trajetos de significação desses autores apresentam pontos comuns que ajudam a pensar tanto no isolamento a partir do qual são vistos em relação ao início do século XX, quanto no movimento de reapropriação pelo qual passam a partir dos anos 1960.

No âmbito da narrativa, o discurso hegemônico da crítica pinta um retrato no qual o que se vê é a emergência de romances afinados com a estética do realismo socialista e das “novelas de la tierra”, cuja ambiência rural ou selvagem ditava o tom da busca pela representação de identidades locais e cuja coloração marcou parte significativa das narrativas latino-americanas até meados do século XX.²⁷³ Longe de se estabelecer em um sentido unívoco, esse realismo é inicialmente proposto a partir do desejo de descrição e reprodução, na linguagem narrativa, da realidade exata. Trata-se do realismo do século XIX, erguido na aproximação estreita da Literatura e da História e o qual Barthes considera a “escritura más artificial”, porque se elabora entre a forma literária e os elementos “informais” da realidade. Na América Latina, a aproximação que se realiza nessa estética realista é, principalmente, da Literatura com a Geografia, na medida em que são propostas narrativas nas quais o próprio território protagoniza, de algum modo, o relato. Posteriormente é travada a discussão a respeito da natureza desse realismo, se “realismo naturalista” ou “realismo aberto”, no qual outras seriam as diretrizes e as intenções.²⁷⁴

²⁷³ Como romances emblemáticos dessa estética “de la tierra”, são geralmente mencionados *Huasipungo*, de Jorge Icaza, *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, *La Vorágine*, de Jose Eustasio Rivera. Ainda do início do século são os romances de Blest Gana e de Eduardo Acevedo Díaz que se elaboram a partir da estética realista abordando questões históricas e ambientes geográficos de seus respectivos países, Chile e Uruguai. Diversos autores da bibliografia revisada sobre Macedonio, Felisberto, Palacio e Emar ressaltam a hegemonia dos relatos de ambiência rural entre as produções narrativas latino-americanas da primeira metade do século XX. O contraste entre as obras dos quatro escritores e essa produção hegemônica é apontado também nos textos mais recentes, tais como: MANZONI. *El mordisco imaginário*; CANSECO-JEREZ. *Introducción y historia del texto*; CORRAL. *Introducción del coordinador*; OSORIO. *Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano*; RODRÍGUEZ MONEGAL. *Tradição e ruptura*.

²⁷⁴ A discussão dessa estética comumente atravessa questões políticas e se arrasta durante uma parte do século XX. Debate emblemático a esse respeito é travado entre Brecht e Lukács, no qual discutem as diretrizes do comprometimento da arte com um cunho social/socialista. A noção de “realismo aberto” é formulada, pois, para contemplar as obras narrativas que retratariam a realidade e a ela se reportariam de uma maneira menos descritiva e mais criativa e aberta que o realismo naturalista do século XIX. Entre os quatro autores aqui abordados, essa questão aparece, no *corpus* dos textos críticos analisados, especialmente em relação aos textos de Felisberto Hernández e de Pablo Palacio. Este segundo, que havia se comprometido objetivamente com o Partido Socialista do Equador, sofreu duras críticas por parte de seus companheiros quando da publicação de *Vida del Ahorcado*, obra que

É certo que este cenário bifurcado mostra-se insuficiente para abarcar a diversidade de matizes e interseções entre as produções literárias do período. No entanto, como panorama interpretativo, ele diz algo a respeito daquilo que lhe escapa. Ao construírem obras que de alguma maneira levaram para o corpo da narrativa questionamentos e estratégias até então relacionados às produções poéticas, tanto Macedonio quanto Felisberto, Palacio e Emar são, em algum momento, compreendidos pela crítica como descolados de seu contexto.

Entre as dinâmicas da recepção e localização histórica desses autores e algumas de suas obras, esta é a que primeiro chama a atenção e é também aquela a partir da qual é formulado o problema que orienta a análise: na medida em que não seguiram a maré da narrativa tradicional, de certo ímpeto mimético, os nomes desses autores e de suas narrativas emergiram como ilhas perdidas no contexto de determinado realismo e de valorização das questões de identidade local. Isso de certo modo deveu-se, é possível sugerir, à organização da crítica – e da recepção de maneira mais geral – segundo as categorias de gêneros literários. E esses gêneros, por sua vez, organizados e definidos de acordo com certos parâmetros aos quais os textos dos quatro autores teriam escapado.²⁷⁵

Não obstante suas obras tenham sido elaboradas no período das vanguardas – a partir do qual eram propostos novos modos ao fazer literário e cuja bandeira de ruptura com a tradição assegurou diferentes experiências com a palavra poética e a reflexão sobre seu potencial representativo –, esses autores lançaram um novo olhar sobre a atividade literária a partir da narrativa, trazendo para seu corpo a dimensão lúdica que então encontrava abrigo na poesia. Nesse sentido, Celina Manzoni observa a tendência da crítica literária a circunscrever o gesto vanguardista ao âmbito da poesia de maneira que as narrativas produzidas no contexto vanguardista de renovação da linguagem literária teriam sido legadas a “una espécie de limbo”. Tais narrativas, entre as quais é viável localizar o *Museo* de Macedonio, os primeiros textos de Felisberto e os romances

definitivamente não responderia ao realismo que se pretende como representação fiel de um “real” a ser denunciado. SÁNCHEZ. La vida de ahorcado; LARA. Hechos ideas y palabras; FERNÁNDEZ, M. C. *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los años 30*.

²⁷⁵ Entre tais parâmetros, o romance conteria, por exemplo: o desenvolvimento da narrativa segundo um enredo com início, meio e fim; os lugares do narrador, do autor e dos personagens bem definidos e separados; certa ideia de unidade na qual o romance funcionaria como um universo autossuficiente e cujas referências necessárias à leitura seriam oferecidas pelo próprio texto; a constituição de um encadeamento de fatos e acontecimentos que poderiam ser resumíveis. Nenhum desses exemplos de parâmetros parecem ser aplicáveis aos romances de Macedonio, Felisberto, Emar e Palacio. Nesse sentido é que, cada um em seu respectivo lugar, são escritores interpretados como avulsos na história e na crítica literárias até os anos 1960. Vale observar que tais questões mais específicas do conteúdo e da organização das obras serão abordadas mais detidamente a partir da segunda parte deste capítulo.

de Emar e Palácio, “cuando se produce el acercamiento, provocan asombro, inquietud o extrañeza. Se los considera excéntricos en una doble acepción. Si tienen que ver con lo raro, con lo extravagante, con lo excepcional, es porque se caracterizan por estar fuera del centro, descentrados”.²⁷⁶

A imagem da teia de aranha é comumente utilizada para ilustrar as diferentes propostas vanguardistas, pois se estenderiam para diversos lados sem deixar de socorrer sempre a uma região central, nuclear, mais ou menos abrangente.²⁷⁷ Contudo, na fortuna crítica dos quatro autores, inclusive nos textos que propõem alguma aproximação entre eles, é consenso que tanto seus nomes quanto suas obras transitaram nas zonas fronteiriças dessa teia. Por mais próximo que algum desses quatro autores tenha se apresentado das propostas vanguardistas, suas obras assinalam uma especificidade em relação às próprias inovações das vanguardas. Se estas já propunham um deslocamento em relação ao centro da tradição, as obras desses escritores teriam estabelecido sua circunscrição a partir de eixos não coincidentes nem com as vanguardas, nem com a tradição contra a qual se voltavam. Além disso, é viável pensá-los a partir da imagem sugerida por Sérgio Pitol na passagem escolhida como epígrafe deste capítulo, na medida em que articulam diferentes zonas do saber de maneira inusitada – a começar por certo viés metafísico, declaradamente presente nas preocupações de Macedonio Fernández, e que surge também como marca das reflexões sobre o sujeito que aparecem em Felisberto, Emar e Palacio.²⁷⁸

Nesse sentido, a cada um dos quatro escritores é conferido, em algum momento, o título de excêntrico. Macedonio Fernández e Felisberto Hernández são chamados por Julio Prieto de “dos excéntricos de la vanguardia del Río de la Plata”,²⁷⁹ Pablo Palacio é compreendido por Celina Manzoni²⁸⁰ entre os escritores excêntricos das vanguardas latino-americanas; e, sobre Juan Emar, Jorge Teillier escreve que “es un escritor excéntrico, que se mueve en una órbita que no es la usual de nuestra literatura”.²⁸¹ É importante mencionar a diferença de contexto dessas referências: o artigo de Jorge Teillier sobre Emar data de 1967, período em que a obra do escritor chileno era ainda

²⁷⁶ MANZONI. *El mordisco imaginario*, p. 15-16.

²⁷⁷ “Como una sutil tela de araña, la red textual de la vanguardia se teje en torno a ese eje de gravitación que supone la revolución poética finisecular, sobre la que va trazando sus círculos más o menos concéntricos”, afirma Selena Millares (MILLARES. *Juan Emar: la escritura como patria*, p. 682).

²⁷⁸ A esse respeito, um pouco mais de atenção será dado na segunda parte deste terceiro capítulo.

²⁷⁹ PRIETO. *Desencuadrados*.

²⁸⁰ MANZONI. *El mordisco imaginario*.

²⁸¹ A respeito de Emar, já em 1935 Wilhelm Mann escreveu: “También ocupa, dentro de la literatura excéntrica, un sitio aparte Juan Emar” (MANN. *Chile, luchando por nuevas formas de vida*).

pouco difundida e, conseqüentemente, pouco estudada, ao passo que as referências de Celina Manzoni e Julio Prieto são mais recentes, de 1994 e 2002, respectivamente, e foram extraídas de estudos acadêmicos sobre os escritores. São aqui evocadas a título de exemplos e, seja como for, em todos os casos a excentricidade é determinada pela não coincidência de seus textos com o cerne das demais produções vanguardistas as quais, por mais variadas que tenham sido, se prestariam à leitura a partir de uma concepção minimamente concêntrica.²⁸²

O movimento em órbitas singulares na primeira metade do século XX, identificado nos quatro escritores a partir dessa caracterização de excentricidade, rende-lhes também uma série de outras adjetivações que indicam a singularidade de suas produções em relação a seus respectivos contextos. Os adjetivos que acompanham seus nomes em textos críticos ou de história literária são sintomáticos dessa ideia de singularidade a partir da qual são interpretados e suas obras são apresentadas. Assim, em *Historia de la literatura latinoamericana* de 1954, Anderson Imbert caracteriza como “loucos” tanto Macedonio, conforme já mencionado, quanto Pablo Palacio.²⁸³ Não se encontra nada sobre Macedonio na *Historia de la literatura argentina*, seja a de Arturo Giménez Pastor²⁸⁴ ou a de Ricardo Rojas,²⁸⁵ nem referências a nenhum dos quatro escritores em *Historia y problemas de la literatura latinoamericana* de Rudolf Grossman,²⁸⁶ em *Historia de la literatura americana y argentina* de Estrella Gutiérrez e Suárez Calimano,²⁸⁷ ou em *Historia de la literatura hispanoamericana* de Oscar Beltrán,²⁸⁸ compêndios históricos organizados por parâmetros de cânones geracionais e de gênero que ainda não discutiam os princípios de sua própria organização. Por outra parte, na *Nueva historia de la literatura hispanoamericana* de Luis Alberto Sánchez,²⁸⁹ bem como em volumes mais recentes como *Historia de la literatura hispanoamericana*, coordenada por Trinidad Barrera e Inigo Madrigal,²⁹⁰ e o homônimo organizado por Pupo-Walker e González Echevarría²⁹¹ encontram-se referências aos quatro nomes

²⁸² Outras menções explícitas à excentricidade desses escritores podem ser encontradas em diversos textos que compõem o volume MANZI (Coord.). *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*.

²⁸³ ANDERSON IMBERT. *Historia de la literatura latinoamericana*.

²⁸⁴ GIMÉNEZ PASTOR. *Historia de la literatura argentina*.

²⁸⁵ ROJAS. *Historia de la literatura argentina*.

²⁸⁶ GROSSMAN. *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*.

²⁸⁷ ESTRELLA GUTIÉRREZ; SUÁREZ CALIMANO. *Historia de la literatura americana y argentina*.

²⁸⁸ BELTRÁN. *Historia de la literatura hispanoamericana*.

²⁸⁹ SÁNCHEZ. *Nueva historia de la literatura americana*.

²⁹⁰ BARRERA; INIGO MADRIGAL. *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. III.

²⁹¹ ECHEVARRÍA; PUPO-WALKER. *Historia de la literatura hispanoamericana*, v. II.

como personagens importantes na transformação da tradição da narrativa na América Latina.

No momento em que são qualificados como “loucos” por Anderson Imbert, vale notar, as obras de Macedonio e Palácio ainda não haviam tomado o fôlego de divulgação que as atravessa a partir de finais da década de 1960. Felisberto Hernández, também ainda de restrita circulação, ganha um impulso em sua visibilidade ao ser incluído por Ángel Rama na antologia *Cien años de raros*, em 1966. Juan Emar, igualmente, adquire maior visibilidade a partir da reedição de *Diez*, em 1971, que aparece com prólogo de Pablo Neruda. Nesse prólogo, Emar é descrito por Neruda como “solitario descubridor que vivió entre las multitudes sin que nadie lo viera [...]. No tenía mercado propio: se vistió hasta el fin de su vida de transeúnte”, em mais uma imagem que reforça a singularidade, embora apareça sob disfarce.²⁹²

Como estes, variados são os artigos, resenhas e textos críticos que reverberam o tema da singularidade e do deslocamento desses escritores em relação ao tecido mais amplo dos movimentos literários. A esse respeito é possível sugerir que, além da particularidade própria de seus textos, cujas propostas estéticas se encontrariam como ilhas em determinado contexto, existiria um trânsito dessas caracterizações de singularidade que se desenvolve em um terreno próprio à crítica. Ou seja, a passagem pela recepção desses escritores sugere a hipótese de que, uma vez caracterizados como loucos, “raros”, solitários, enfim, como radicalmente singulares, essas adjetivações parecem colar de tal maneira em seus nomes que reverberam constantemente nos movimentos de divulgação de suas obras.

E essa seria uma segunda dinâmica presente na recepção crítica dos quatro escritores: uma vez caracterizados como radicalmente singulares, e suas obras sendo divulgadas como ilhadas em seus contextos de escrita, as imagens e adjetivos de singularidade que acompanham seus nomes ecoam continuamente ao longo do século XX e neste início do século XXI. Como signo forte em seus percursos de recepção, essa singularidade parece não ser jamais posta em questão e termina funcionando como mecanismo que reforça suas imagens como precursores da renovação literária posterior.

Assim, seja pela produção de romances que escapam ao fluxo majoritário da estética realista ou naturalista, tornando-se excêntricos em relação tanto às vanguardas quanto à tradição do gênero, seja pela aderência definitiva de adjetivos que ressaltem

²⁹² NERUDA. Prólogo a *Diez*.

essa excentricidade e a singularidade de seus nomes, acompanhando-os no circuito de recepção, as referências aos quatro escritores sempre partem do pressuposto de que tenham sido autores ímpares. Nesse sentido é possível prever a menção a algum deles em antologias ou coletâneas de textos críticos que se dediquem a escritores “raros”, “loucos”, “atípicos” do século XX na América Latina, o que, se, por um lado, serve de orientação ao trabalho de pesquisa, por outro, consiste já em um índice forte dos trajetos de recepção e apropriação de seus nomes.²⁹³

3.1.1 Resistência à classificação

Se a excentricidade desses escritores diz respeito tanto a características internas às suas obras no período em que foram produzidas quanto à existência de um movimento crítico que os apresenta permanentemente como tais, ela também está ligada aos critérios de classificação e ordenação da história literária. A organização dos escritores e a classificação das obras historicamente no campo literário aparecem tradicionalmente pautadas por critérios geracionais ou de gêneros literários, propondo-se a partir do destaque de exemplos canônicos de cada categoria. Se bem venham sendo desenvolvidas novas propostas de abordagem histórica da literatura – a partir do próprio movimento de inclusão de “raros” nas histórias literárias –²⁹⁴, parece bastante viável apontar esses critérios das gerações e de grupos estéticos como norteadores ainda bastante vigentes ao longo do século XX para a organização e apresentação dos panoramas históricos da literatura. Como tal, sustentam parte dos textos críticos que em algum momento se preocupam com a localização de escritores e obras em um cenário mais amplo do campo literário, sobretudo até os anos 1960.

No que concerne a esses alicerces de ordenação, a excentricidade dos quatro escritores se mostra escorregadia. Seus nomes e suas obras parecem resistir a uma classificação precisa entre as categorias familiares de interpretação do campo literário. Primeiramente, e considerando o recorte temporal das décadas de 1920 e 1930, tanto o circuito de relações dos autores no meio artístico e intelectual, quanto a alteridade de seus romances em relação ao solo da tradição do gênero, se não sugerem a aproximação

²⁹³ JITRIK. *Atípicos en la literatura latinoamericana*; MANZI (Coord.). *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*; RAMA. *Cien años de raros*.

²⁹⁴ Primeiro por Ruben Darío e, um século depois, por Ángel Rama, ou na configuração de novas interpretações sobre a tradição e a história da literatura na América Latina, como propôs o próprio Borges em vários textos e, mais tarde, Noé Jitrik e Ricardo Piglia. DARÍO. *Los raros*; RAMA. *Cien años de raros*; JITRIK. *Atípicos en la literatura latinoamericana*; PIGLIA. *Crítica y ficción*.

com as vanguardas, evidenciam um deslocamento em relação àquilo que era visto como habitual. E, em segundo lugar, a adequação ou inadequação do vínculo desses escritores com os grupos de vanguarda aparece como questão controversa no interior de suas fortunas críticas, apontando novamente para a singularidade de suas obras.

No que diz respeito à classificação geracional, entre os quatro escritores o caso mais complexo parece ser o de Macedonio Fernández. Já exposta a questão no primeiro capítulo, vale apenas lembrar que seu nome escorrega entre três gerações ou grupos literários: de fins do século XIX,²⁹⁵ do grupo de vanguarda que se estabeleceu em torno das revistas *Proa* e *Martín Fierro*,²⁹⁶ e da chamada geração “neorromântica” dos anos 1940.²⁹⁷ Por mais que sejam identificadas afinidades com distintas gerações literárias, os nomes de Macedonio Fernández e de seu *Museo* circulam sempre em uma espécie de vai e vem lateral, aproximando-se e logo distanciando-se dos ensejos de classificação. De maneira que, além de chamado de “louco” por Anderson Imbert, foi também considerado “estrambótico” por Martínez Estrada ou “atípico” por Noé Jitrik, entre uma série de outros adjetivos que mais desclassificam do que classificam seu nome e sua obra. Essas desclassificações, vale observar, não comportam todas um sentido pejorativo ou negativo. São sintomas da peculiaridade que acompanha os percursos de leitura e significação realizados pela crítica e alimentados por ela.

No caso de Felisberto Hernández, seu contato com os grupos que promoviam as publicações de revistas literárias no Uruguai, formados ao redor de *La Cruz del Sur* e

²⁹⁵ Se bem contemporâneo à geração de Leopoldo Lugones, ícone do modernismo no Rio da Prata, ou ao grupo que Dardo Cúneo identifica ao “romantismo político”, o nome de Macedonio Fernández (com a exceção do referido livro de Dardo Cúneo) não é jamais associado aos dos intelectuais de sua geração. Ao contrário, a divergência entre as ideias de Macedonio e as desses intelectuais finisseculares é reforçada em todo texto que se propõe a apresentar o escritor, incluídas as publicações mais recentes. Desde a *Introducción a Macedonio Fernández*, César Fernández Moreno o associava à geração vanguardista dos anos 1920 e ao grupo neorromântico dos anos 1940. Daí em diante, até os textos recentemente publicados no volume dedicado ao escritor em *Historia crítica de la literatura argentina* (FERNÁNDEZ MORENO. *Introducción a Macedonio Fernández*; FERRO. *Historia crítica de la literatura argentina*).

²⁹⁶ É ao grupo ultraísta e às revistas *Martín Fierro* e *Proa* que sua figura costuma ser associada. Contudo, vale notar que essa associação se faz nos termos de identificar Macedonio como “maestro” ou “patriarca” do grupo de jovens encabeçado por Borges nos anos 1920. Desse modo, ainda que seja a mais frequentemente evocada, sua relação com a vanguarda é apresentada a partir do desempenho de um papel relativamente externo.

²⁹⁷ César Fernández Moreno associa, por exemplo, o nome de Macedonio Fernández a essa geração de escritores de 1940, chamada “neorromântica”. Com ela Macedonio se relaciona durante o período em que viveu com o filho Adolfo de Obieta e animou a publicação de *Papeles de Buenos Aires*. (FERNÁNDEZ MORENO. *Introducción a Macedonio Fernández*.)

Pluma, teria sido bastante escasso.²⁹⁸ Durante os anos 1920, seu percurso esteve marcado por giros pelo interior do país onde fazia apresentações de piano e não estabelecia maiores relações com os grupos vanguardistas. Nesse contexto, foram publicados os primeiros romances, os quais, não obstante, são lidos por Hugo Verani a partir da chave da estética vanguardista:

Felisberto inicia dos veces su vida literaria y entre uno y otro ciclo creador transcurren once años. Su prehistoria literaria data de fines de la década de los veinte e incluye una serie de cuatro cuadernos, publicados en pleno auge del modesto vanguardismo uruguayo. [...] Son relatos en los que asoman rasgos característicos del discurso vanguardista: un discurso desarticulado, discontinuo, fragmentario y autorreflexivo, que privilegia el acto de narrar en sí mismo, más que la materia narrada.²⁹⁹

Como Verani, outros críticos dividem a obra de Felisberto em dois grupos. Um seria este dos primeiros textos, enfocados aqui e comumente tomados como iniciais ou prévios daqueles através dos quais se tornaria conhecido.³⁰⁰ O segundo grupo de textos consistiria em sua produção mais conhecida, iniciada nos anos 1940 e sobre a qual se debruçou a maior parte das leituras críticas sobre o escritor. Em relação à maior circulação dessa segunda parcela de textos, é importante observar que a própria materialidade de suas publicações favoreceu sua circulação. Os primeiros textos saíram em folhetos de pequena tiragem, enquanto os segundos foram publicados por editoras uruguaias e argentinas em volumes que, ainda que não tenham exatamente tido sucesso de vendas, sem dúvida ofereceram maior resistência ao passar do tempo.³⁰¹

Tomados aqui como objeto de reflexão, os primeiros textos de Felisberto são frequentemente lidos como marginais no que se refere ao conjunto da obra, como

²⁹⁸ “Fue muy escaso el contacto de Felisberto Hernández con los distintos grupos de escritores que publicaban revistas en la década del veinte (alrededor de *La Cruz del Sur* y *La Pluma*) y que se hacían conocer por este medio” (GORTÁZAR. *El canon nacional por dentro y por fuera*, p. 33).

²⁹⁹ VERANI. *Felisberto Hernández*, p. 129.

³⁰⁰ “La obra temprana de Felisberto se reduce a apuntes esquemáticos y tanteos narrativos de índole abstracta, en los cuales despliega su interés en el pensamiento especulativo, en crear una juguetona e imprecisa imagen o atmósfera; escribe sobre el aburrimiento, la impersonalidad, la teoría de la graduación de lo blando a lo duro, el ritmo de las figuras geométricas, las hojas de una persiana, un cigarrillo de punta rota, el «misterio blanco», etc. En esta primera etapa hay unos cuantos relatos importantes, de mayor desarrollo narrativo («La cara de Ana», «La envenenada», «Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días») que interesan, ante todo, por mostrar el germen de líneas dominantes de su narrativa, vías estéticas que irá perfeccionando en su obra de madurez” (VERANI. *Felisberto Hernández*, p. 129).

³⁰¹ Em entrevista concedida a Pablo Rocca, Reina Reyes, última mulher de Felisberto Hernández, comenta: “Una vez fuimos a la Editorial Sudamericana en Buenos Aires con la intención de conseguir algún ejemplar sobrante de *Nadie encendía las lámparas* (1947). Nos encontramos con que la edición estaba casi intacta en el depósito, una década después de editado no se había vendido nada. Así que compré una cantidad de ellos y los repartí entre los amigos” (ROCCA. *Felisberto Hernández en dos mujeres*, p. 97).

excêntricos em relação à própria excentricidade de seu autor. Sua eleição para a construção deste trabalho, é importante observar, parte de critérios não apenas temporais, mas também referentes a sua constituição estética, que os aproxima dos demais textos abordados. Igualmente destacado a partir da particularidade em relação ao que então estava sendo produzido no Uruguai, vale ressaltar que Felisberto Hernández é o nome, entre os quatro escritores abordados, que adquire maior visibilidade no campo literário, sobretudo após sua consagração por menções de Julio Cortázar e Ítalo Calvino.³⁰² No prólogo à edição italiana de *Nadie encendía las lámparas*, Calvino sinaliza para a dificuldade de classificação da obra de Felisberto: “Felisberto Hernández es un escritor que no se parece a nadie: a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos, es un ‘francotirador’ que desafía toda clasificación y todo marco, pero se presenta como inconfundible al abrir sus páginas”.³⁰³

Dos quatro escritores em pauta, o nome de Pablo Palacio parece ser o de menor circulação. Foi contemporâneo da geração vanguardista equatoriana e esteve bastante próximo dela, participou das publicações das revistas *Hélice* e *Sávia*, colaborou na revista *de avance*, de Havana, e contou com resenhas de seus livros tanto nesta quanto no *Boletín Titikaka*, de Puno. Contudo, existe uma divergência da crítica em classificá-lo como escritor vanguardista, uma vez que seus textos parecem se esquivar de alguns signos da vanguarda equatoriana, a qual assume definitivamente o caminho do realismo socialista a partir de certo momento.³⁰⁴

Sendo assim, Benjamín Carrión o inclui no volume *Mapa de América*, ressaltando sua especificidade como escritor de uma “audácia inaudita en nuestro medio”³⁰⁵ e associando sua produção à da geração modernista, também conhecida como a “generación decapitada” pela vanguarda. Não obstante, na maior parte das vezes seu nome é associado à “geração de 1930”, ainda que a partir de um lugar particular. Nesse

³⁰² CORTÁZAR. Felisberto Hernández carta em mano; CALVINO. Felisberto Hernández, un escritor distinto.

³⁰³ CALVINO. Felisberto Hernández, un escritor distinto.

³⁰⁴ A partir da década de 1980, trava-se uma discussão a respeito da natureza realista da obra de Palacio. Nesse sentido, em 1991, María del Carmen Fernández publica o estudo *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los años 30*, no qual defende essa associação de Palacio a um realismo que, se não é naturalista, pode ser lido na chave do realismo “abierto”. A esse texto, Agustín Cueva – que em 1978 havia publicado um artigo no qual tratava Palacio como “antirrealista” e “escritor menor” – responde afirmando que durante os anos 1930 a discussão das vanguardas não se desenvolvia entre os termos “realismo”, “antirrealismo” ou “realismo abierto”, mas em relação ao “engajamento” ou “não engajamento” da literatura. Esse debate está reproduzido no dossiê da edição das *Obras completas* de Palacio, publicadas pela Colección Archivos. (FERNÁNDEZ, M. C. Génesis y recepción crítica de la obra de Pablo Palacio, p. 527-583; CUEVA. *Collage* tardío en torno de *l'affaire* Palacio, p. 584-600).

³⁰⁵ CARRIÓN. *Mapa de América*, p. 83.

sentido Raúl Pérez Torres, ao ser indagado, nos anos 1970, sobre a importância dessa geração para a literatura contemporânea do Equador, considera que “Pablo Palacio es un punto aparte en la literatura ecuatoriana”.³⁰⁶

A divergência da crítica em relação à integração do nome de Palacio à geração vanguardista é um debate que atravessa sua recepção ao longo do século XX. Celina Manzoni e Agustín Cueva, por exemplo, entendem o questionamento do pertencimento de Palacio à vanguarda equatoriana como mecanismo de disputas internas à apropriação crítica do escritor.³⁰⁷ Seja como for, até os anos 1960, quando é organizada uma edição de suas *Obras completas*, a sorte crítica de seus textos é bastante escassa, restringindo-se praticamente a resenhas de conhecidos pessoais do escritor, de maneira que em 1970 Hernán Lavín Lacerda publica um artigo sobre sua obra com o título de “El gran desconocido”.³⁰⁸

Esse silêncio inicial também marca o trajeto de recepção das obras de Juan Emar até os anos 1970, quando Pablo Neruda escreve o prólogo à edição de *Diez e*, pouco depois, em 1971, o editor Carlos Lohlé publica na Argentina o primeiro volume do romance *Umbral*. Não obstante sua proximidade pessoal a Vicente Huidobro e Pablo Neruda e o contato que estabeleceu com propostas artísticas europeias enquanto esteve na França, sua obra também resiste à classificação de vanguardista e é apresentada pela crítica a partir do critério de particularidade. Desse modo, em artigo quase homônimo ao mencionado sobre Pablo Palacio, “Juan Emar, ese desconocido”, Jorge Teillier observa que “no se arriesga en afirmar que Juan Emar es un escritor virtualmente desconocido, no solo del gran público, sino que de este millar de personas que sigue el desarrollo de la literatura chilena”.³⁰⁹ Ainda em 1935, Eduardo Barrios observa o silêncio que se seguiu às publicações de Emar:

No me explico por qué hasta hoy la crítica no ha entablado discusión acerca de esta personalidad extraña. Yo me figuraba que se levantaría una polvareda de disputas. Esperé ataques risueños, ataques iracundos, ataques despectivos y, también, defensas de varios matices. Entre las defensas debía ir surgiendo el análisis. Pero nada de esto ha ocurrido.³¹⁰

³⁰⁶ PÉREZ TORRES. Respuesta a una encuesta, p. 112-113.

³⁰⁷ MANZONI. *El mordisco imaginario*; CUEVA. Collage tardío en torno al *affaire* Palacio, p. 594.

³⁰⁸ LAVÍN LACERDA. El gran desconocido.

³⁰⁹ TEILLIER. Juan Emar, ese desconocido. Não obstante, Alejandro Canseco-Jerez, na cronologia que estabelece para o volume da Colección Archivos, considera que Juan Emar, em 1935, “Lejos de ser un desconocido, es una celebridad lacónica, conocida de todos y en particular por los críticos de arte y literatura a quienes ha combatido durante años y años en el diario de su padre” (CANSECO-JEREZ. Cronología, p. 512).

³¹⁰ BARRIOS. Dos libros más de Juan Emar.

O que se encontra a respeito da escassa recepção de sua obra é frequentemente associado a seu descompasso em relação ao contexto no qual foi produzida. “No creo que el lector chileno haya leído, ni entre lo nacional ni entre lo extranjero, nada parecido”, comenta Eduardo Barrios em outro artigo.³¹¹ Após a publicação do primeiro volume de *Umbral* em 1971, começaram a ser publicadas mais resenhas sobre o autor e, em 1972, uma pequena nota de jornal anuncia: “Los escritos de Juan Emar salen de su silencio”.³¹²

Paralelamente à dificuldade de classificação dos quatro autores em grupos literários devido às suas trajetórias pessoais, como no caso de Macedonio e Felisberto, ou às peculiaridades de suas obras em relação às propostas vanguardistas, no caso dos quatro escritores, outro elemento se apresenta na recepção de todos eles e colabora com tal dificuldade. Na recepção das narrativas em questão, é sinalizada a inadequação a uma classificação genérica precisa. Tanto o *Museo* de Macedonio, quanto os primeiros textos de Felisberto e os romances de Emar e Palacio são, em algum momento, sinalizados pela crítica como textos de natureza imprecisa. Sim, são vistos como narrativas, mas destituídas da forma habitual e dos desenvolvimentos familiares de enredos.

3.1.2 Identidades

Além da dificuldade de classificação dos escritores em grupos ou linhagens estéticas, e de realizar uma determinação precisa do gênero de suas obras, outra questão recorrente na recepção dos quatro nomes diz respeito à cobrança de traços identitários. De certo modo, a discussão a respeito da presença ou da ausência de elementos que marquem alguma autenticidade nacional ou regional em suas obras pode ser compreendida ainda dentro dos critérios de classificação do campo literário. A cobrança ou a identificação de elementos de uma identidade cultural em seus textos funcionariam como índices de pertencimento nacional ou local de suas literaturas. Nos quatro casos, esses índices parecem ser reclamados de acordo com as políticas de legitimação de um *corpus* de literaturas nacionais ou regionais.

As leituras que cobram os elementos “locais” desses escritores são muitas vezes realizadas a partir da ideia de que ao relato latino-americano caberia tematizar sua

³¹¹ BARRIOS. *Miltín*, por Juan Emar.

³¹² RIQUELME. Juan Emar.

geografia e seus personagens “típicos”, fosse ou não através de uma estética realista. Nos casos de Felisberto Hernández e de Pablo Palacio, essa ideia gerou uma cobrança que se apresentou de maneira marcante em determinado ponto da recepção. Já em relação a Macedonio Fernández e Juan Emar, essa questão aparece com outras feições.

No caso de Felisberto Hernández, o conjunto das narrativas realistas “pós-gauchescas” delimitava o cânone nacional uruguaio até a década de 1940, e ditava seus critérios de inclusão. A ausência de elementos notoriamente nacionais em seus textos teria, por exemplo, mantido esse autor fora das antologias de escritores uruguaios dos anos 1930 e 1940, como mostra Alejandro Gortázar.³¹³

Mesmo em artigo elogioso de Alberto Zum Felde, que valoriza a produção literária de Felisberto como alternativa ao realismo tradicional, é sinalizada a ausência de elementos nacionais que pudessem conferir “sentido” a uma evolução da literatura nacional:

Europa es historia; nosotros somos geografía. Lo geográfico –naturaleza, tipos, costumbres, paisaje, productos–, pesa demasiado sobre nuestra realidad social y literaria. Nuestra narrativa es, a menudo, un capítulo de nuestra geografía humana. [...] Y ello, sumado al poder sugestivo que –en el plano puramente estético– lo característico nacional ejerce sobre el narrador, explica –y tal vez justifica–, el tipo predominante de nuestra novelística. Por eso dudamos que una modalidad psicológica [como la de Hernández] que tenga las formas regionales y territoriales por elementos subordinados y accesorios, y no primordiales, como hasta ahora, pueda ser cultivada con éxito y llegar a constituir escuela.³¹⁴

Nessa passagem, Zum Felde estabelece uma oposição entre a opção pelo caminho da subjetividade para a construção literária de Felisberto e a abordagem das questões geográficas nacionais.

A Pablo Palacio, o reproche dessa ausência de caracteres nacionais é ainda mais direto e explícito. Nesse sentido, por exemplo, em artigo de 1958, Edmundo Ribaderneira escreve: “Hablando objetivamente, las novelas subjetivas de Pablo Palacio son la contrapartida absoluta de la realidad, su negación y su desprecio”, ao que segue com uma crítica exemplar de condenação da ausência da representação de questões locais:

A lo largo del relato ecuatoriano, desde el inicio decisivo de *A la costa*, toda la producción nacional está animada por un aire de familia inconfundible, por un algo indudablemente propio, que es, justamente, lo que lo identifica y lo

³¹³ GORTÁZAR. El canon nacional por dentro y por fuera, p. 31-45.

³¹⁴ ZUM FELDE. La cuarta dimensión actual de la narrativa uruguaya.

hace reconocible en términos geográficos y humanos. Menos las novelas de Pablo Palacio, que no tiene parentesco entre nosotros.³¹⁵

Vale ainda observar que o caráter subjetivo que marca os primeiros textos de Felisberto e os romances de Palacio, suas estruturas intimamente reflexivas e analíticas, desenvolve-se independentemente de qualquer protagonismo externo. Nem descrições geográficas nem personagens típicos entram em cena nesses relatos mais que tudo introspectivos. Não obstante, vale mencionar uma resenha de Raúl Andrade publicada em 1927 na revista *Sávia*, na qual Palacio é lido como escritor “genuinamente nacional” na medida em que, justamente a partir de tal característica, não teria optado por seguir esquemas literários importados.³¹⁶

Em relação a Macedonio Fernández, contrariamente, desde os primeiros depoimentos de Borges a respeito de sua oralidade, foi-lhe atribuído um caráter *criollo* que se difundiu ao longo da recepção crítica. Isso inclui o já mencionado livro de Dardo Cúneo, no qual Macedonio é apresentado a partir de sua “timidez tipicamente criolla”, e culmina na inclusão do *Museo de la Novela de la Eterna* na coletânea *Por un lenguaje nacional*, em 1971, em volume organizado por Noé Jitrik e César Fernández Moreno.

Ainda que não seja possível avaliar a passagem dos depoimentos biográficos sobre Macedonio para a leitura crítica de seus textos, é inevitável pensar que esse trânsito tenha sido decisivo para a permanência da identificação desse tom *criollo* em sua obra. Como acontece também com a crítica a Pablo Palacio, as anedotas a respeito de Macedonio Fernández deram o tom de sua recepção até os anos 1970, a partir de quando foram formuladas análises textuais desvinculadas de determinações biográficas.

Por um caminho alternativo, que ironiza essa cobrança, Juan Emar incorpora ao romance tal preocupação: “Revisando estas páginas de *Miltín*, veo que adolecen de un defecto grave: no tienen color local; yo no me ocupo lo bastante del color local. Y esto es malo, muy malo. Así es que practiquemos inmediatamente esta faz literaria para quitarles a los que me han de atacar una carta en mi contra”.³¹⁷ Os romances *Un año* e *Ayer* também apresentam essa questão inserida na construção literária. Não obstante, e também de forma bem humorada, esses livros apresentam uma geografia muito diversa daquela frequentada pelas “novelas de la tierra”. Em *Un año*, são visitadas variadas regiões chilenas as quais são caracterizadas com explicações insólitas, de maneira que, por exemplo, Coquimbo é descrita como uma cidade que se organiza sob a regência dos

³¹⁵ RIBADENEIRA. Presencia y ausencia de Pablo Palacio, p. 59.

³¹⁶ ANDRADE. Treinta poemas de mi tierra y un hombre muerto a puntapiés.

³¹⁷ EMAR. *Un año- Ayer- Miltín 1934- Diez*, p. 223.

cocos, em Iquique nativos e visitantes gorjeiam como passarinhos e Mollendo é apresentado como lugar onde tudo é macio e com cor de terra. Em *Ayer*, por sua vez, Santiago é referida pelo nome de San Agustín de Tango e a partir de uma cartografia imaginária, determinada pela construção da narrativa. Emar estabelece, portanto, uma geografia literária que não prescinde do “color local”, embora este apareça como elemento da crítica às diretrizes então estabelecidas para o romance.

Já que era pedido ao romance que representasse a geografia local, no romance de Emar esta se apresenta a partir de uma regência literária muitas vezes absurda. Contudo, essas presenças bem-humoradas do “color local” nas suas obras não o pouparam de leituras que o acusassem de “estrangeirismo”. Nesse sentido, Augusto Iglesias escreve, em artigo de 1964, que Emar e Huidobro teriam proposto questões vanguardistas no Chile, mas a partir de “capillas” europeias. E em seguida considera que Pablo de Rokha teria sido o primeiro escritor vanguardista chileno que manteve um tom *criollo* em seus textos.³¹⁸

Através de diferentes reações, a questão da presença de tonalidades nacionais nas narrativas apresenta-se como outra região comum de legitimação ou deslegitimação do campo literário latino-americano de início do século. Nesse sentido, a valorização quase imediata do *Museo* de Macedonio como expressão nacional parece advir tanto do acompanhamento da noção de *tom criollo* nos caminhos de recepção do autor, quanto da ocorrência da publicação do romance no contexto em que os critérios de legitimação estavam sendo questionados. Diferentemente, os romances de Felisberto, Palacio e Emar foram publicados nas primeiras décadas do século XX, quando a questão nacional parecia ser encarada de outra maneira em relação à literatura.

Pode-se pensar que, nesse período no qual vigiam as narrativas realistas e “de la tierra”, a identificação dos elementos nacionais ou característicos de determinada identidade cultural era buscada em um lugar mais imediato da narrativa, de representação mais direta e figurativa. Em contrapartida, o *tom criollo* de Macedonio e do *Museo* residiria em uma dimensão mais sutil. Nesse sentido, quando, a partir dos anos 1960, os quatro escritores são revisitados, passam a assumir seus lugares tanto nos repertórios literários nacionais, quanto como precursores de um movimento que se identifica como latino-americano. E o que os caracteriza como tais – escritores nacionais ou latino-americanos – é justamente aquilo que causava estranhamento

³¹⁸ IGLESIAS. Juan Emar.

quando seus textos eram contrastados com os cânones nacionais de inícios do século XX.

A partir daí, é possível pensar que, concomitantemente às transformações das tendências literárias, modificam-se também os critérios de identidade. Evidentemente, questões históricas de outra natureza estão envolvidas nos critérios de formulação e reformulação das identidades, seja no âmbito geral latino-americano, seja em relação às suas regiões ou países. Mas, restringindo-se a hipótese ao universo de recepção dos quatro autores aqui abordados, essa mudança de conotação do que seria ou não uma literatura nacional ou regional parece acontecer em simultaneidade com as reconfigurações da própria tradição narrativa. Nesse sentido, quando é proposta a renovação do romance e são discutidos os conceitos de realismo e o potencial mimético da palavra literária, a questão da identificação das literaturas nacionais ou regionais é também modificada.

3.1.3 Ausências e presenças

Paralelamente à discussão da identificação de uma cor local em seus textos aparece também, salpicada entre os tecidos de recepção dos quatro autores, a sugestão de contato com escritores e propostas estéticas europeias. Entre as referências mais recorrentes, e sugeridas em relação aos quatro escritores, aparecem os nomes de Kafka, Proust e Joyce, bem como as estéticas “psicologizantes” de certos romances europeus. A partir dessas relações, cuja legitimidade é ponto de conflito na recepção crítica, é possível sinalizar elementos internos às obras dos quatro que permitem sua aproximação tanto no que diz respeito a certas características estéticas, quanto naquilo que os aparta de seu contexto imediato de escrita.

As associações às quais suas obras se oferecem a partir desse mesmo *corpus* crítico formam quadros superpostos que indicam características que desafiam seus romances do tecido geral e, ao mesmo tempo, sugerem e possibilitam uma amarração entre eles.³¹⁹ Nesse sentido, se a alusão a Kafka pode ser relacionada a um caráter introspectivo dessas obras e talvez também ao fato de que sejam romances “sem saída”, a referência a Proust pode sinalizar o trabalho que estabelecem com o tempo e que se

³¹⁹ Outras referências também aparecem nas leituras críticas, sobretudo em relação aos textos sobre Macedonio Fernández e Juan Emar. No entanto, os nomes de Kafka, Proust e Joyce, bem como a relação com os “romances psicológicos” são elementos que aparecem igualmente na crítica sobre os quatro autores e que nos permitem apontar características estéticas que os aproximam entre si.

realiza por fora da noção de linearidade contínua. Do mesmo modo, o nome de Joyce aponta para o encaminhamento da narrativa que contesta os alicerces de sua obviedade, e a associação aos romances “psicológicos” ressalta um trabalho com os personagens que escapa à dimensão descritiva para desembocar em posturas reflexivas e analíticas que colaboram para a estrutura descontínua dos romances. É evidente que essas são apenas sugestões de relações superficiais entre os escritores. O que se pretende aqui é, mais que analisá-las, apontar para sua recorrência na crítica aos quatro autores e para a possibilidade de conceber tal recorrência tanto como sinal de características comuns às obras, quanto como outro instrumento de apropriação pela crítica.

Para citar um exemplo dessa relação na recepção de Macedonio, um artigo de Luisa Sofovich, então viúva de Ramón Gómez de la Serna, apresenta alguns textos de Macedonio como “parangonable a los más kafkianos de Kafka”.³²⁰ No caso de Felisberto, o artigo de Alberto Zum Felde parte da perspectiva de conferir uma localização à sua produção literária:

Claro está que la modalidad de Hernández no es un fenómeno de generación espontánea; se relaciona con todo el vasto movimiento estético y científico más característico de nuestra época: el surrealismo y la psicoanálisis. Estos cuentos son, en cierto modo, – más exactamente, a su modo – superrealistas y psicoanalíticos. Pero sería un grave error y una grave injusticia, suponer que parten de un preconceito teórico, didáctico, y que tratan de aplicar al relato ideas librescas. Tampoco sería exacto admitir que esa modalidad es reflejo y sugestión de literaturas foráneas.

[...]

Ciertamente no se descarta alguna influencia intelectual por afinidad, de escritores contemporáneos con Kafka, que es con quien nuestro escritor tiene mayores puntos de contacto.³²¹

Da mesma forma, o repertório europeu é evocado como “familiar” à obra de Felisberto, como cenário de afinidades. Com isso, o escritor uruguaio é incluído em um movimento mais amplo do campo literário, não como reflexo, mas como participante de uma mesma atmosfera intelectual.

Em um gesto diferente, vale citar outra passagem do prólogo de Neruda ao livro de Juan Emar, na qual se lê: “Ahora que los corrillos se gargarizan con Kafka, aquí tenéis nuestro Kafka, dirigente de subterráneos, interesado en el laberinto, continuador de un túnel inagotable cavado en su propia inexistencia no por sencilla menos

³²⁰ SOFOVICH. Macedonio: espiral nueva de humorismo con estilo porteño, paradoja, burla e inocencia.

³²¹ ZUM FELDE. Recorte do jornal *La Mañana*, 20 mar. 1949, consultado no “Fondo Felisberto Hernández” CRLA Archivos de Poitiers.

misteriosa”.³²² Nesse caso, o nome de Kafka é evocado para conferir a importância similar a Juan Emar no meio literário chileno.

O mesmo parece ocorrer no artigo de Raúl Pérez Torres sobre Pablo Palacio, quando afirma que “Macedonio y Kafka serían sus únicos parientes literarios”.³²³ Formulada na década de 1980, essa colocação parte de outro contexto de significação e aponta também para outro elemento: o estabelecimento de referências entre os escritores que anteriormente eram percebidos isoladamente. Assim, na medida em que esses escritores excêntricos – que eram considerados como “ilhas” no início do século – são revisitados a partir dos anos 1960 e 1970, passam a assumir outros lugares simbólicos do campo literário e a ser convidados para se iluminarem entre si.

No que concerne às políticas de apropriação e significação dos autores e obras no campo literário, a evocação do arsenal de escritores externos aparece como outra maneira de classificá-los no campo literário. Essas associações são estabelecidas pela recepção no movimento de valorizar os escritores que, não encontrando par na América Latina, se mostrariam próximos às tendências europeias e a autores cuja legitimidade parece ser inquestionável e cujas inovações literárias são reconhecidas como movimentos definitivos na dinâmica histórica da literatura. Assim, esses autores singulares são localizados em uma extensão mais ampla do campo literário, para além dos nacionais ou latino-americanos. O patrimônio desse campo literário mais extenso é mobilizado pela crítica para conferir legitimidade aos quatro.

Paralelamente a esse movimento de legitimação e localização dos excêntricos latino-americanos em movimentos literários consagrados, essa vinculação é também evocada pela crítica desfavorável aos autores e obras em questão. Nessa perspectiva, o repertório europeu é também mobilizado para contrastar sua grandeza com a pequenez do escritor latino-americano, no caso de Felisberto Hernández. Em artigo de 1961, Emir Rodríguez Monegal considera que falte a Felisberto “estatura y profundidad” para que se pareça aos “ilustres modelos que se invocan”, como Kafka e Proust.³²⁴ Em relação a Felisberto, tanto quanto a Palacio e Emar, esse repertório é evocado para indicar alguma carência de autenticidade ou ausência de sentido identitário ou patriótico em seus escritos. Nesse sentido, o desvio da recepção crítica de Macedonio em relação aos três escritores é evidente. A identificação de um *tom criollo* em seus textos atravessou toda

³²² NERUDA. Prólogo a Diez.

³²³ PÉREZ TORRES. Respuesta a una encuesta, p. 113.

³²⁴ RODRÍGUEZ MONEGAL. Felisberto Hernández.

sua recepção e parece tê-la salvado das críticas dessa natureza. A vinculação com escritores europeus aparece sempre como acréscimo a sua legitimação e não como contraste a uma identidade nacional.

No conjunto da crítica legada aos quatro escritores, o vínculo com o contexto europeu surge como um núcleo de tensão que parece, ao mesmo tempo, recusar e fomentar a consolidação da imagem de isolamento de suas obras. Recusar, na medida em que parte do intuito de identificá-los pelo estabelecimento de afinidades, e fomentar, pois reforçam a ideia de que sejam singulares no contexto latino-americano. Sendo assim, outro gesto envolvido na questão da ausência ou presença de influências e afinidades estrangeiras – e que aparece de modo similar em relação à recepção dos quatro autores – é o de negação das influências, a fim de valorizar a autenticidade desses escritores.

Ainda no interior desse mesmo núcleo de discussão, o aspecto singular, atípico ou “raro” desses escritores é valorizado como signo de autenticidade. Recusar essas proximidades literárias consiste, então, em movimento necessário para essa valorização. Nesse sentido, em resenha a *Las Hortensias*, Ángel Rama escreve que Felisberto Hernández significou “una modificación sustancial en nuestra narrativa” e que “adjudicarle parientes postizos, Kafka, Proust y Joyce”, seria menosprezar sua originalidade.³²⁵

Luis Alberto Sánchez, em *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, de 1953, diz que “sería injusto olvidar al ecuatoriano Pablo Palacio, quien, sin conexiones imitativas, desarrolló un ingenio y un estilo fantástico”.³²⁶ No mesmo sentido, César Miró escreve a respeito de Juan Emar:

Me parece que no hablaría de Proust, no de Joyce, ni del marxismo, ni del psicoanálisis, elementos bien cómodos para localizar, sin más trabajo, cualquiera actividad intelectual de nuestro tiempo. No agregaría el nombre zarandeado de Zola acusado con exceso de naturalismo y sabría olvidarme de Dostoiewsky y André Gide. Porque el caso no se presta para plantear semejanzas, ni andarse aventurando por las ramas de supuestos árboles genealógicos literarios. Ese atrevido Juan Emar no se parece a nadie, no viene de nadie, no se trae manuales, ni catecismos debajo del ágil brazo y su tono es orgulloso, de originalidad. Juan Emar es hijo de Juan Emar y padre de sí mismo.³²⁷

³²⁵ Texto de Ángel Rama publicado na Sección Literaria do semanário uruguaio *Marcha*, consultado no “Fondo Felisberto Hernández” do CRLA – Archivos. O texto figura como recorte, sem referência de data.

³²⁶ ANDERSON IMBERT. *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 265.

³²⁷ MIRÓ. Miltín, antinovela y sátira social.

Nessa colocação de César Miró outro fator que fica patente, além da recusa de possíveis influências ou semelhanças que localizem Emar no campo intelectual, é a observação da recorrência desse movimento pela crítica. A evocação do repertório europeu figura como uma comodidade usual da qual a crítica literária latino-americana lançaria mão frequentemente para a legitimação ou a localização de novas propostas literárias.

Um terceiro gesto, curioso, associa alguns desses escritores às tendências europeias a partir da imagem de precursores indiretos. Isso ocorre tanto com Macedonio Fernández quanto com Juan Emar, que em um artigo chega a ser nomeado “un precursor chileno de la nueva novela francesa”:

cierta vertiente suya podría señalarse como precursora del “nouveau roman” francés, siendo, en su aspecto general, una producción inclasificable dentro de cualquier género literario, pues la narración – si es que de narración novelesca se trata – se encuentra interrumpida a cada paso por otros relatos, cuando no por reflexiones que rompen, hasta el infinito, la unidad del texto.³²⁸

3.1.4 Ressignificação pelo *boom*

Após a década de 1960, com a movimentação do campo literário latino-americano promovida pelas propostas de renovação da narrativa e por novas abordagens teóricas, esses escritores são revisitados a partir de novas perspectivas. As questões colocadas no contexto de publicação do *Museo*, já apontadas no capítulo anterior, que foram, em nosso entender, determinantes na recepção do romance e na significação do nome de seu autor, de alguma maneira apresentam-se também nos trânsitos de recepção de Felisberto, Palacio e Emar. Não obstante, vale notar, o processo de releitura e ressignificação que atravessa esses quatro escritores parece ocorrer com toda uma série de escritores cujas obras igualmente geram o interesse crítico a partir da década de 1960.

Por um lado, formulações teóricas que estavam então sendo recebidas e apropriadas pela crítica latino-americana a partir dos anos 1960 ofereciam-se como instrumental de interpretação para narrativas que colocavam em jogo os limites e a ordem dos discursos ainda nas primeiras décadas do século XX. Noções como as de intertextualidade, dialogismo e polifonia, que entravam no repertório teórico da crítica latino-americana no período, encontravam nesses textos terrenos propícios ao diálogo.

³²⁸ ARENAS. Un arte de novelar.

Do mesmo modo, essas obras apresentavam uma preocupação com a função do leitor e apostavam em suas potencialidades de leituras, configurando textos cujo caráter fragmentário e não linear se abria a uma dinâmica participativa da leitura.

As obras de Macedonio, Felisberto, Palacio e Emar tornam-se objetos de estudos, sobretudo no correr das décadas de 1970 e 1980, a partir de vertentes teóricas que discutiam, por exemplo, o caráter polifônico do romance, a questão da intertextualidade, do leitor, dos limites e artifícios da narrativa e da teoria da recepção. É nesse sentido que se desenvolvem os estudos de Noé Jitrik, Germán Leopoldo García e Alicia Borinsky sobre Macedonio Fernández; os trabalhos de Wilfrido Corral, de Louise Thorpe Crissman e a coletânea de estudos organizada por Rafael Díaz Icaza sobre Palacio;³²⁹ e os trabalhos de Iván Carrasco, de Hugo Carrasco Muñoz e Esteban Vergara Báez sobre Emar, para mencionar alguns exemplos.³³⁰

Difunde-se a ideia de que o instrumental teórico conceitual que circula no campo latino-americano dos anos 1970 e 1980 promoveria uma maior possibilidade de apreensão e entendimento das narrativas desses autores. Para ilustrar tal concepção, que se apresenta em relação aos quatro escritores, vale retomar uma passagem de Alejandro Canseco-Jerez a respeito da recepção teórica da obra de Juan Emar:

Es gracias al estructuralismo y a la narratología de Gerard Genette, a la noción de dialogismo de Mijail Bajtín, al concepto de intertextualidad de Julia Kristeva y Tzvetan Todorov, a la teoría de la recepción de la Escuela de Constanza –de Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser en particular– a la sociología de la literatura de Lucien Goldmann y de Jacques Leenhardt, que la “literalidad” de la obra emariana puede ser cabalmente apprehendida y valorizada.³³¹

Não obstante, esse interesse crítico ocorre paralelamente aos movimentos e propostas de renovação da narrativa latino-americana, ou mesmo em decorrência deles. As características peculiares de seus textos, seu caráter autorreflexivo, lúdico e de implosão dos encadeamentos lógicos tradicionais do relato, são revisitadas por esse interesse renovador. Desse modo, os traços que singularizam essas obras em relação ao contexto no qual foram produzidas em inícios do século XX são os elementos recuperados a partir dos anos 1960 como comuns às propostas de inovação da narrativa

³²⁹ CORRAL. Colindantes sociales y literários de *Débora* de Pablo Palacio, p. 189-199; CRISSMAN. *The Works of Pablo Palacio*; DÍAZ YCAZA et al. (Ed.). *Cinco estudios y dieciséis notas sobre Pablo Palacio*.

³³⁰ CARRASCO. La metalepsis narrativa en “Umbral” de Juan Emar; CARRASCO MUÑOZ. Guni Pirique, Narratorio de “Umbral”; VERGARA BÁEZ. *Ayer* de Juan Emar.

³³¹ CANSECO-JEREZ. Introducción y historia del texto, p. XXIV.

latino-americana do chamado *boom* ou da *nueva novela* latino-americanos. Tendo em vista a anterioridade temporal, esse movimento de releitura empreendido na segunda metade do século XX identifica aspectos precursores dos romances vinculados ao *boom* nas produções desses escritores.

Assim, de excêntricos, esses quatro escritores passam a ser reclamados como precursores ou antecipadores de elementos estéticos que marcariam parte das produções narrativas latino-americanas que se difundiram com o *boom*. Nesse sentido, Hugo Verani escreve sobre a revisita a Felisberto Hernández, localizando-o ao lado de Macedonio e Emar, entre outros:

Hacia mediados de la segunda década del siglo XX surge en el Uruguay, como en el resto de Hispanoamérica, una narrativa que presenta contornos imprecisos e inquietantes, un tipo de ficción que contrasta radicalmente con el realismo testimonial de las corrientes mayoritarias, la narrativa nativista, cuya tónica dominante era la representación literaria de valores autóctonos bajo esquemas racionales y lógicos. Cuando aparece una literatura insurgente, que responde a impulsos de ruptura, se la recibe con indiferencia o se la margina. Por estas razones, los escritores que interiorizan la perspectiva narrativa y conciben la literatura como un acto imaginativo (Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Juan Emar, Martín Adán, Julio Garmendia, etc.) fueron relegados durante décadas, para revalorizárseles tras el auge de la narrativa de los sesenta.³³²

Da mesma forma, Hernán Lavín Lacerda escreve, ainda em 1970, a respeito da obra de Pablo Palacio:

Pablo Palacio. Su libro de relatos *Un hombre muerto a puntapiés* y sus novelas cortas *Débora* y *Vida del ahorcado*, escritas hace cuarenta años, son precursoras de lo que habría de escribir, treinta años después en la década del 60, un Cortázar, un Revueltas, incluso un García Márquez. Pablo Palacio no es sólo un adelantado (ahí está también el polaco Witold Gombrowicz con su *Ferdydurke* del año 1946, sin el cual hay varias zonas de Cortázar que se entenderían a medias).³³³

O título de precursor evoca, aí, o nome de Gombrowicz, como outro “adelantado” da estética que tomaria maior fôlego a partir dos anos 1960. A mesma relação é sugerida por Jorge Teillier entre Gombrowicz e Juan Emar, em artigo de 1967:

Ahora que ciertos movimientos sísmicos en el medio nos indican que los ánimos están dispuestos para encontrar la gracia de las obras abiertas y experimentales de la prosa, es de esperar que, sin salir de las fronteras, se observe la obra tan chilena y jocunda de Juan Emar, cuyos libros por misteriosos azares llenaban los polvorientos estantes de la calle San Diego

³³² VERANI. Felisberto Hernández, p. 127.

³³³ LAVÍN LACERDA. El gran desconocido.

(junto a *Ferdydurke* de Gombrowicz, entre otros), y que halle, al fin, los lectores y la repercusión.³³⁴

É curioso notar como o nome de Gombrowicz aparece integrado à literatura latino-americana como um ponto de equivalência. Seu *Ferdydurke* é evocado como mais uma das obras que funcionaria como ponto de apoio para inovações estéticas no gênero do romance. Como visto no capítulo anterior, as aproximações de *Ferdydurke* e do *Museo* são sugestivas. O mesmo é sinalizado em relação a Palacio e Emar. Talvez o estabelecimento dessas semelhanças seja também, em boa parte, provocado pelo sucesso de *Rayuela*, romance que, recebido como emblemático de renovação do gênero na América Latina, teria servido de parâmetro para a recuperação desses autores supostamente estranhos ao contexto do início do século.

Ainda a respeito da obra de Juan Emar, em 1975 Ignacio Valente relaciona o interesse retrospectivo por sua obra à diferença desta em relação ao contexto no qual foi produzida:

Juan Emar, el metafísico, el fantástico, el visionario, el loco, el inocente, el paradisíaco, es la exótica flor de maravilla que ha crecido en el medio gris, naturalista, opaco de la literatura chilena de este siglo. Décadas enteras han hecho falta para que esta obra precursora, ignorada en su tiempo, madurase en el olvido hasta florecer ante nuestros deslumbrados ojos, atrayendo sobre sí el interés que los últimos años han conferido a la literatura fantástica.³³⁵

Especificamente em relação à obra de Juan Emar, a cidade mítica de San Agustín de Tango, que aparece em *Ayer* e reaparece em *Umbral*, é então percebida como “Un Macondo criollo y olvidado” a respeito do qual Jorge Teillier escreve: “Sigo leyendo a Juan Emar, que inventó en 1934 la ciudad de San Agustín de Tango sin conocer Macondo.”³³⁶

Como consequência desses movimentos de releitura teórica e simbólica empreendidos a partir dos anos 1960, os quatro escritores e suas obras são deslocados no corpo da história literária e passam a ocupar, entre outros, o lugar de precursores de romances de grande visibilidade. Assim, essas narrativas da segunda metade do século emprestam luz aos excêntricos e lhes conferem um lugar histórico de interesse. Em função desse processo e imiscuído a ele ocorre também um jogo de luzes entre os

³³⁴ TEILLIER. Juan Emar, ese desconocido.

³³⁵ VALENTE. Juan Emar, p. 5.

³³⁶ *Apud* AGUIRRE. Orbitando a Juan Emar, recorte consultado no “Fondo Juan Emar” do CRLA-Archivos de Poitiers.

próprios autores, até então percebidos como figuras “ilhadas” do campo literário. Esse jogo de luzes, já mencionado na citação de Hugo Verani, e a consequente revalorização de autores anteriormente “relegados” ao esquecimento são também notados por Alejandro Canseco-Jerez. Paralelamente ao movimento de interesse provocado por novas abordagens teóricas, Canseco-Jerez escreve, sobre a recepção da obra de Juan Emar:

Otro elemento que favorece ese contexto de revalorización es un fenómeno continental de redescubrimiento de otros grandes autores rezagados, tales como el uruguayo Felisberto Hernández, el ecuatoriano Pablo Palacio, el cubano José Lezama Lima, el argentino Macedonio Fernández.³³⁷

Selena Millares, por sua vez, vincula Emar a Felisberto e Macedonio, como “três autores cuya modernidad y vigencia justifica la atención que han merecido en las últimas décadas, cuando la perspectiva del tiempo los sitúa como voces imprescindibles en la historia de las letras hispanoamericanas”.³³⁸ Com isso, fica ressaltada a mudança de significação desses escritores a partir da perspectiva histórica formulada desde os anos 1960. Macedonio, Felisberto e Palacio podem também ser vistos através da imagem que Neruda sugere de Juan Emar, de um “antecesor secreto, todavía invisible”.³³⁹

Tanto a dinâmica que identifica ou afasta os nomes desses quatro escritores de nomes consagrados da literatura europeia, quanto esse reclame de suas figuras como precursoras de determinada linhagem inovadora da literatura do *boom* são estratégias de vínculo entre os capitais simbólicos que se articulam na organização do campo literário. Nesse sentido, a identificação de afinidades com produções europeias ou, ao contrário, o atestado de autenticidade nas obras dos quatro escritores funcionam como maneiras de legitimar o valor simbólico para eles solicitado. É igualmente viável perceber essa função na atribuição do papel de precursores a esses escritores. Nesse caso, ocorreria o inverso do exemplo apresentado por Bourdieu, na medida em que não são os escritores

³³⁷ CANSECO-JEREZ. Introducción y historia del texto, p. XXIV.

³³⁸ MILLARES. Juan Emar: la escritura como patria, p. 683.

³³⁹ Prólogo de Neruda. Essa referência a Emar como antecesor secreto é retomada por Pedro Lastra, que escreve: “Se han mencionado sin impertinencia los nombres de Raymond Roussel, Proust, Kafka y Michaux para delinear sus posibles influencias y relaciones. No son observaciones infundadas. Tampoco lo es afirmar la propiedad y originalidad con que hizo suyos lo tradicional y lo contemporáneo hasta ser para nosotros en más de un sentido – como insinúa Neruda – un antecesor secreto, todavía invisible.” Com isso, retoma a relação com os escritores mencionados anteriormente entre os elementos de legitimação do campo literário para contrapor à imagem de precursor (LASTRA. Rescate de Juan Emar, p. 63-73).

mais antigos que “patrocinam”, com seu capital simbólico, os jovens escritores, mas são escritores jovens que conferem ou são evocados para reclamar o título de precursores a Macedonio, Felisberto, Emar e Palacio. Com isso, a legitimidade e a visibilidade dos quatro nomes estabelecem, para eles, novos lugares no campo literário.

Se, por um lado, esses autores permanecem sob o signo da excentricidade e suas obras seguem sendo identificadas como singulares em relação ao que era produzido no início do século, por outro, ocorre uma espécie de encadeamento entre suas recepções. Autores que pareciam desprendidos do tecido principal do campo literário são revisitados e amarrados entre si. As referências a uns iluminam outros e, com isso, trançam-se em uma espécie de trama subterrânea a partir do processo de ressignificação pelo qual passam após 1960. A visibilidade de alguns é emprestada a outros, como ocorre na referência, já comentada, de Raúl Pérez Torres a Kafka e Macedonio como parentes de Pablo Palacio.

Os casos “ilhados” de Macedonio, Felisberto, Palacio e Emar, além de outros escritores, são então percebidos como manifestações de uma espécie de passado subterrâneo cujos lastros vieram a emergir e tornaram-se visíveis com as narrativas do *boom* e da *nueva novela hispanoamericana*. Assim Nelson Osorio observa, a respeito da obra de Julio Garmendia, outro desses escritores “resgatados”, que “el caso ‘aislado’ de dicha obra, puesto en relación con otros casos ‘aislados’,” entre os quais poderiam ser localizados Macedonio, Felisberto, Palacio e Emar, “conforma un verdadero ‘archipiélago’ continental, una especie de constelación *subterránea* que responde más a los impulsos del vanguardismo que la producción dominante, en que en cierto modo configura para la narrativa la otra cara de la realidad literaria de esos años”.³⁴⁰ No mesmo sentido, Celina Manzoni escreve:

De algún modo las discusiones y la movilidad que promovió el llamado *boom* en tanto movimiento de ruptura, permitió reconstruir todo un tejido del que sólo veíamos una superficie monocromática [...], se pudo ver que existían otras líneas, de pronto muy tenues o que se cortaban y parecían desaparecer en algún punto quedando aisladas. Era ilusorio, también ellas estaban entrelazadas al conjunto, aunque de otro modo.³⁴¹

Nesse contexto, os quatro escritores são remanejados no tecido literário que então se agitava em função de novas proposições literárias e teóricas e amarrados às ideias de precursores ou “antecipadores” de formulações teóricas.

³⁴⁰ OSORIO. Pablo Palacio y Julio Garmendia, p. 582.

³⁴¹ MANZONI. *El mordisco imaginario*, p. 25.

3.1.5 Dinâmicas da recepção

O ponto de partida do trajeto comum de recepção dos escritores é a percepção de suas obras a partir do critério de particularidade ou do caráter atípico que comportam em relação ao contexto no qual foram escritas. Seu ponto de chegada, que de algum modo também funciona como ponto de inflexão dessas trajetórias, é o movimento de revisitação de seus textos a partir de fins da década de 1960. Engendrada em função das propostas latino-americanas de renovação da narrativa e da circulação de novas concepções no campo da teoria crítica, a revisita a esses autores e suas obras termina por remodelar o traçado histórico da literatura latino-americana, e por atribuir novos lugares a eles, que são então iluminados por outros ângulos.

Nessas trajetórias de recepção podem ser identificadas cinco espécies de zonas comuns, cinco marcas que, em alguma medida, indicam chaves de leituras que articulam a dinâmica de apropriação desses autores e obras. A primeira diz respeito à percepção de seu deslocamento em relação ao campo literário de inícios do século XX, o que lhes confere a imagem da excentricidade. Boa parcela dessa peculiaridade poderia ser atribuída ao fato de que tenham proposto a distorção radical de paradigmas literários a partir de construções narrativas. Uns mais, outros menos vinculados aos movimentos de vanguarda, os quatro parecem resistir ao enquadramento aos fluxos mais visíveis da superfície contextual. O descompasso de seus gestos particulares – de armar romances como construções lúdicas, autorreflexivas, que derrogam as diretrizes tradicionais da narrativa, por exemplo – em relação aos movimentos mais amplos, compreendidos como determinantes do campo literário contemporâneo às vanguardas, terminou por conferir-lhes, em algum momento, o estatuto de linhas avulsas que se teriam desprendido do tecido literário principal. Nesse sentido, vale mencionar um artigo de Nelson Osorio, escrito na década de 1980, no qual sinaliza o caráter internacional dos movimentos de vanguarda e os casos de Emar, Palácio e Felisberto, entre outros, como escritores que não haveriam sido suficientemente estudados fora da divisão clássica da vanguarda entre engajada e não engajada, e que vincula os jogos com a linguagem às produções poéticas e os romances à estética do realismo descritivo.³⁴²

³⁴² OSORIO. Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano.

Uma segunda região comum aos quatro escritores concerne à permanência do signo de excentricidade no conjunto dos textos de recepção. Isso permite pensar em certo risco tautológico que espreita a recepção e as entradas de leitura dos quatro escritores. Se, por uma parte, suas obras se mostram singulares em relação ao contexto no qual foram escritas, por outra, sua apresentação como escritores excêntricos – em artigos de divulgação, resenhas de jornais e revistas e mesmo em artigos acadêmicos – pode ter sido determinante na significação de suas leituras de maneira geral. Pode-se sugerir que uma parcela significativa das leituras dessas obras, realizadas por leitores especializados ou não, já seria “pré-informada” pela recorrência de adjetivos como “estranho”, “excêntrico”, “atípico”.³⁴³

Essa fama de excentricidade é seguida por um interesse curioso por anedotas que acompanham as biografias desses escritores. A recorrência da circulação dessas anedotas biográficas, no caso de Macedonio, já foi mencionada como determinante para a recepção de sua obra até a publicação do *Museo*. A partir daí, não que essas anedotas tenham desaparecido de cena, mas a tendência foi a de aparecerem como acessórias e não mais como determinantes das leituras e análises textuais. A história da colônia anarquista no Paraguai; a candidatura à presidência; a morte de Elena de Obieta; o fato de que Macedonio tivesse o costume de trocar constantemente de pensão por falta de dinheiro, abandonando seus papéis; seu corpo franzino, sempre superagasalhado; a mania de guardar guloseimas em baixo da cama são elementos que acompanham a circulação do nome de Macedonio e, de alguma maneira, ajudam a significar seu lugar em uma história – formal ou informal – do campo literário.

Dos quatro escritores, Juan Emar é, ao que parece, o nome que circula com menos anedotas. Permanece apenas como escritor de uma obra particular e de um romance superextenso, *Umbral*, que, como o *Museo*, foi escrito durante décadas e até o fim da vida do autor, e que também foi publicado postumamente. No mais, não se vai encontrar a variedade de caracterizações curiosas a seu respeito, nem uma coleção de anedotas determinantes de sua obra.

Sobre Felisberto Hernández, talvez a anedota mais conhecida seja a de seu próprio desconhecimento: conhecido por anticomunista ou conservador de direita em função de alguns artigos que publicou, Felisberto Hernández viveu com algumas

³⁴³ Essa é uma reflexão que surge a partir tanto das leituras até aqui realizadas quanto dos comentários de leitores dos mais diversos meios e formações. Leitores esses de parcelas variadas da obra de Macedonio Fernández.

mulheres. Entre elas, a última foi uma russa que era espiã da KGB, informação que veio à luz apenas após a morte do escritor. No mais, o que circula é que seu autocentramento seria tamanho que não importariam a ele questões de política, e que o fato de não ter tido uma educação formal desde novo causava-lhe insegurança e teria sido determinante para o desenvolvimento de seu estilo literário.

Já em relação a Pablo Palacio, assim como no caso de Macedonio Fernández, a circulação de anedotas povoou fortemente a recepção de seus textos, sobretudo antes da década de 1970, quando se empreenderam as primeiras entradas mais teóricas aos textos. Dois eventos são principalmente reforçados e determinantes de algumas leituras de suas obras. Um deles refere-se ao fato de ter sido diagnosticado como louco e ter passado os últimos anos de sua vida encerrado em um hospital psiquiátrico do Equador. A partir daí, deu-se o reforço de sua excentricidade e a leitura de seus textos literários tendente a vê-los como sintomas dessa “loucura”, a qual teria se manifestado apenas muito mais tarde. O outro evento, que aparece em inúmeras versões e interpretações, refere-se a uma queda. Filho bastardo, renegado pela mãe, Palacio teria sido criado pelas serventes, ou algo parecido. Certa vez, na beira do rio onde a mulher que era responsável por ele ia lavar roupa, Palacio caiu e foi jogado contra as pedras pela correnteza. Entre outras várias partes, fraturou o crânio. Ficou em estado grave por algum tempo. Depois disso, o menino, até então considerado “mediocre”, teria desenvolvido uma inteligência notável: “la gente de mi pueblo decía que por esa fractura le entró al cerebro el talento literario.”³⁴⁴

Acerca da figura de Macedonio como autor, esta se torna de tal modo mitologizada, sobretudo no universo da literatura argentina, que, em um livro recente sobre a figura de autor na literatura argentina, ele é referido na imagem de “autor mítico”, de “autor de um romance não escrito”.³⁴⁵ Esse seria o exemplo de como o *Museo* entra como personagem de uma história informal. Não somente a imagem de Macedonio como personagem excêntrico vinga, mas também a do seu romance que, por mais que haja sido publicado e por mais que tenha sido organizado por Macedonio, em uma versão prévia, – a cópia Scalabrini Ortiz –, continua circulando com o título de obra inexistente. Ainda que em Emar e Felisberto a imagem dos escritores como seres excêntricos não seja recorrente, a excentricidade de sua obra é reforçada pela maior parte de suas fortunas críticas, o que também ocorre com Palácio.

³⁴⁴ CARRIÓN. Pablo Palacio, p. 65.

³⁴⁵ PREMAT. *Héroes sin atributos*.

Nos casos de Pablo Palacio e de Macedonio Fernández, a ideia de excentricidade de sua obra é acompanhada da construção de uma figura estranha, de anedotas curiosas. Em relação a Felisberto Hernández, essa dimensão anedótica e biográfica parece ter menor implicação sobre a leitura de seus textos, e, na recepção de Emar, isso não aparece.

A terceira região pela qual passa a recepção dos quatro autores é a da desclassificação. Tanto no que concerne ao gênero textual, quanto em relação à localização dos escritores em gerações ou grupos literários, a resistência à classificação atravessa a recepção dos quatro autores e suas obras. Marcados pelo descompasso com as diretrizes do gênero romance, pela interiorização na narrativa das reflexões sobre sua construção, sobre seus princípios e limites, suas obras elaboram jogos de espelhos cuja distorção resiste à taxonomia. Simultaneamente, os nomes desses autores escorregam entre as tentativas de organização da história literária a partir de critérios geracionais ou linhagens estéticas. Nesse sentido, o rastreamento dos percursos de seus nomes nos textos de recepção crítica reflete o caráter escorregadio que oferecem aos critérios de classificação. Isso pode ser lido como sintoma da particularidade de suas opções estéticas em relação às diretrizes norteadoras da narrativa, e como reflexo da resistência de suas obras ao agrupamento. Questão que leva a pensar, também, nas limitações e na precariedade dos sistemas de classificação dos escritores e suas obras.

Assim é que, na medida em que, na segunda metade do século XX, são discutidas as diretrizes de organização dos panoramas históricos do campo literário, e as determinações dos cânones nacionais enquanto construções simbólicas, os nomes e obras desses escritores são recolocados. Nesse mesmo sentido, vale observar transformações no campo próprio da História que, a partir de meados do século, discute os princípios e critérios de sua organização. Sendo assim, paralelamente aos eventos literários e teóricos que mobilizam o campo literário latino-americano na mesma época, ocorrem também processos internos ao campo da História que discute seus critérios de legitimação. Com isso, o tecido histórico literário, elaborado a partir de movimentos mais amplos e de autores mais visíveis, abre-se às interseções e aos matizes até então subterrâneos.

É dessa perspectiva que a reconfiguração da noção de história literária, a partir da discussão dos critérios que a determinam como histórica, vai permitir vislumbrar a trama desses autores excêntricos e localizá-los em um movimento maior do campo literário. É também sob essa ótica que se torna possível pensar autores “ilhas” a partir de

sua conformação em um arquipélago e, assim, como parte de um processo mais amplo, ainda que, se dispersos, eles deixam de ser vistos como descolados de seus contextos.

A quarta região ou zona comum de recepção diz respeito aos diferentes gestos da crítica de integrar os escritores em questão em identidades determinadas. Tanto sua associação a escritores europeus, quanto a busca por um tom nacional em seus textos marcam essa tensão interna à crítica formulada a partir das obras dos quatro. Por um lado, ensaia-se o gesto de integrá-los ao contexto mais amplo e consolidado da literatura ocidental, e, por outro, estabelece-se o julgamento de sua obra a partir da valorização de traços locais. A imagem de “ilhas”, de algum modo, busca responder a essa tensão, ao situá-los em um lugar singularizado tanto em relação às demais produções narrativas locais, quanto no tocante às inspirações ou familiaridades estrangeiras.

Por fim, o quinto ponto comum à recepção dos quatro autores é sua revisita a partir dos anos 1960. Assim, suas trajetórias que se iniciam na perspectiva de isolamento nas primeiras décadas do século XX desembocam no procedimento de releitura que vincula esses autores e obras às então recentes propostas literárias e teóricas dos anos 1960, conferindo-lhes maior visibilidade. Com isso, esses autores, que vinham sendo percebidos como ilhas, em seguida como pertencentes a um “arquipélago continental”, assumem a feição de precursores que teriam se antecipado a algumas das propostas centrais da renovação do romance levada a cabo décadas mais tarde. De arquipélago, esses escritores parecem se transformar na imagem dos cavaleiros que anunciam o fim de um modo de fazer o romance, cujo grito reverbera tempos depois. São quatro cavaleiros que levam o romance tradicional à guilhotina, que anunciam o fim do “romance ruim” e o início de uma nova estética. É nesse sentido que seus nomes e obras vão ser reclamados como precursores das propostas de renovação da narrativa empreendidas a partir dos anos 1960.

Até meados do século XX, as narrativas desses autores apresentaram-se a partir do signo de singularidade em relação ao contexto em que foram produzidas, sobretudo quando contrapostas às produções que então se sobressaíam. Contudo, é possível identificar elementos compartilhados por essas obras e seus destinos críticos, os quais, curiosamente, assentam-se justamente onde seus aspectos singulares são apontados. É nesse sentido que a proposta de caminhar por baixo da trama mais visível do campo literário é pensada como maneira de sugerir diálogos entre os percursos desses nomes, frequentemente pintados como ilhas ou como elementos desencaixados de seus contextos.

3.2 Escritores de papel

Uma vez acompanhados os percursos de recepção desses escritores, esta segunda parte dedica-se a pensar em como a figura do autor é apresentada no interior de suas obras. Assim, se o objeto da Parte I foi o acompanhamento do circuito de seus nomes a partir de significações do campo literário, aqui se propõe uma reflexão a respeito das imagens de autor apresentadas pelos próprios escritores.

3.2.1 A ficção da biografia

Entre as afinidades dos percursos de recepção e significação dos quatro escritores, há um aspecto comum que consiste na evocação, por parte dos críticos, de elementos biográficos, anedotas e curiosidades para a composição de resenhas e estudos das obras. Nesse sentido, o trânsito dos quatro autores no campo literário e a difusão de suas obras contaram, em maior ou menor grau, com a presença de observações a respeito de eventos biográficos que, supostamente, teriam sido determinantes para a construção dessas obras “sem par”. Tal relevância biográfica, por sua vez, parece permanecer por um tempo como condição de legibilidade das obras. Talvez pela especificidade pouco ortodoxa de suas obras e pelo reforço das anedotas – que circulam sem deixarem de ser incrementadas –, os nomes de Macedonio, Felisberto, Emar e Palacio transitaram no campo literário envoltos em certa atmosfera peculiar e de estranheza. Pode-se pensar, pois, o conjunto de seus nomes como a evocação de um elenco de personagens excêntricos em relação a seus respectivos meios intelectuais e artísticos.³⁴⁶

Assim, seja o inadvertido relacionamento amoroso do anticomunista com uma espiã russa; uma queda, na infância, cuja decorrente fratura craniana teria deixado entrarem os ares da inspiração e o domínio das palavras; a insanidade da sífilis no fim da vida; o isolamento em uma propriedade rural, após uma vida de fartura e longas estadias na Europa, dignas do descendente de um proprietário de importante jornal, entre outras variadas informações biográficas mais ou menos precisas, as anedotas a

³⁴⁶ Corrobora essa possibilidade o fato de que coletâneas de textos de ou sobre “atípicos”, “marginais”, “loucos” na literatura latino-americana geralmente contem com considerações a respeito de alguns desses quatro escritores.

respeito de Felisberto Hernández, Juan Emar e Pablo Palacio funcionaram, em alguma medida, como lentes de leitura de seus textos e como signos que acompanharam seus nomes enquanto figuras do meio artístico. As biografias – não como gênero textual, mas como uma dimensão de significação presente na fortuna crítica desses escritores –, tenham elas sido mais ou menos fiáveis, cumpriram papel determinante na circulação de seus nomes e nas entradas de leitura aos que se aventaram em suas produções literárias.

No sentido de evidenciar esse papel, trata-se, a seguir, do caso específico de Macedonio Fernández, cuja coleção de anedotas em torno de seu nome chegou a contar com maior difusão do que seus textos propriamente. O fato de ter sido respeitado e admirado por Jorge Luis Borges é dos mais alimentados e reiterados até hoje, funcionando ainda como estratégia editorial. Some-se a isso a informação de que tivesse costumes estranhos, como o de guardar guloseimas em uma maleta embaixo da cama, de onde as tirava para oferecer às eventuais visitas; que fosse hipocondríaco e desenvolvesse uma estranha e própria terapêutica; que deixasse seus escritos para trás, esquecidos em cada pensão da qual se mudava por razões financeiras, enfim, uma coletânea volumosa de informações a respeito do escritor participou na construção de uma imagem peculiar, assegurada pelos hábitos reclusos. Como ocorre com os outros três escritores, esse *corpus* anedótico que envolve a figura de Macedonio cumpriu função determinante no trânsito de seu nome, funcionando decisivamente como mecanismo de interpretação de sua obra por uma parte da crítica.

Essa atmosfera anedótica que se desenvolve em torno de Macedonio é observada, não obstante, como um fator que não colaboraria para maior compreensão de seus textos e suas ideias propriamente.³⁴⁷ De fato, ela terminou por implicar determinações na construção da imagem de um escritor solitário e um pouco desvairado, que não teria dado a devida importância ao extenso volume que escrevia. Por um lado, tal imagem acompanha certa bagagem que se consolida e se difunde na recepção dos textos do escritor e, por outro, ela pode ser legitimamente questionada a partir de seu histórico de publicações e da leitura de seus textos mais teóricos.

³⁴⁷ A título de exemplo, vale mencionar os nomes de Juan Natalicio González e Ezequiel Martínez Estrada como intelectuais que formulam essa crítica de maneira bem fundamentada. Contudo, nem um nem outro se debruçaram especificamente sobre a obra de Macedonio, o que não deslegitima a observação que fazem a fim de apontar para o caminho da leitura dos próprios textos como prioritária para uma aproximação das concepções fundamentais do autor. Ambos explicitam a opinião de que a figura de Macedonio tenha sido consolidada a partir da imagem de louco, de humorista ou delirante por falta de leituras mais estreitas e rigorosas que encontrassem os termos mais valiosos de seus textos “estrambóticos”.

A despeito do surgimento dessa névoa anedótica, muitas vezes assistemática, em torno da figura de Macedonio, desde o final dos anos 1930 estava sendo preparado o texto considerado como sua primeira biografia. Menos anedótico, mais analítico e pautado na correspondência trocada com o escritor argentino, Ramón Gómez de la Serna escreve sobre Macedonio Fernández um texto biográfico que será publicado nos anos 1940, com a reedição de *Papeles de Recienvenido*. Entre outras coisas, é nele que Gómez de la Serna apresenta a consideração, posteriormente reverberada pela crítica, de que Macedonio tenha sido um “ingenio porteño” que encarnaria o ritmo *criollo* em seus textos, inaugurando uma estética própria da literatura argentina. Macedonio, por sua vez, incorpora essa biografia em sua produção literária.

Por vários momentos, seja do romance *Museo de la Novela de la Eterna*, seja dos textos humorísticos ou teóricos, Macedonio introduz considerações sobre a dinâmica das políticas do campo artístico e literário, sobre o papel da crítica e da imprensa na circulação e reputação dos escritores e obras. Não raro, essa dinâmica é introduzida no movimento autorreflexivo que dá o tom à maior parte de seus textos. Nesse sentido é que, por exemplo, explicita a consideração de que a crítica exerce papel fundamental na consagração do escritor: “sin críticas, pues, tanto vale el buen zurcido y la no lectura sumados, quedaré intacto de fama”.³⁴⁸ O trabalho de costura dos elementos do romance, que no caso do *Museo* envolve também o esforço de teorização, é inútil se não conta com leitores e, simultaneamente, a crítica é considerada como operação vital para manter a existência do texto como obra palpável, para que deixe de ser intacto.

Com essa, entre outras abordagens dos mecanismos do campo literário, e com desejo declarado de constante ficção e fantasia – que anuncia como norte do gesto criativo –, Macedonio desnaturaliza as políticas desse campo ao abordá-las de maneira direta e, constantemente, a partir de um olhar de estranhamento que desemboca no questionamento de seus mais elementares mecanismos:

... la posteridad [...] ya está, para cada obra, en la última edición periodística del día de aparición. Todos morimos ya juzgados por ella, libro y autor, hechos clásicos o enterrados en el día, mientras todavía nos estábamos recomendando a la posteridad quejosos del presente. Y todo eso se hace con bastante justicia hoy en 24 horas.³⁴⁹

O movimento de incluir as dinâmicas do campo literário no corpo da ficção – e mesmo em suas teorizações – funciona em Macedonio como estratégia para

³⁴⁸ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 9.

³⁴⁹ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 44.

deslegitimá-las ou colocá-las em questão. E, nesse processo, as anedotas, biografias e autobiografias servem como eixos de articulação entre a dinâmica da crítica e a significação do texto. São gêneros mais ou menos precisos que constroem a imagem do escritor como um dos personagens da trama maior na qual se apresentam também os textos e suas possibilidades de difusão.

... con la velocidad alcanzada hoy por la posteridad el artista le sobrevive y al día siguiente sabe si debe o no escribir mejor o si ya lo ha hecho tan bien que debe contenerse en la perfección de escribir. O si ya no le queda más carrera literaria que la más difícil, la del lector. La facilidad actual de escribir hace la escasez de lo leíble y hasta ha suprimido la injuriosa necesidad de que haya lectores: se escribe por fruición de arte y a lo sumo para conocer la opinión de la crítica.³⁵⁰

Ciente do potencial de significação desse tipo de texto no meio intelectual e artístico, Macedonio convida a biografia feita por Gómez de la Serna para integrar a ficcionalidade de seus textos literários, derrogando, assim, o limite entre os gêneros. Comenta essa biografia em um artigo autobiográfico que, como seus demais textos autobiográficos, mais esconde do que apresenta informações objetivas a seu respeito. No caso desta “Biografia de mi retrato em *Papeles de Recienvenido*”, o escritor se ocupa de indicar como o texto escrito pelo amigo espanhol o teria escondido ainda mais:

Cuando miré aquél retrato largamente y fui convencido de que aquella cara tan decidida, perfilada y alegrona era la mía, tuve el acierto de hacer publicar en los diarios una circular previniendo que yo no era el que se había sacado la lotería en la jugada de esa semana, porque comprendí sensatamente que mi retrato de “Papeles de Recienvenido” – y ese retrato es lo único que se ha leído – era la cara del “hombre de la lotería recién sacada”.

[...]

Después de ese exitoso retrato he trabajado quince años en parecermele, que tal es la dificultad.

[...]

Así como tan lozana imagen de una fisionomía otra me constriñó al plan de mostrarme lo menos posible en persona para que siguiera vigente y aprovechado al sumo el retrato, así debí luego recluirme del todo para que no se me conociera el carácter luego de unas páginas del Poeta Máximo que es a mi juicio Ramón Gómez de la Serna favoreciéndome con un elogio grandísimo de mi carácter e inteligencia.

A aquella fotografía y esta biografía se debe mi constante estar a domicilio.³⁵¹

³⁵⁰ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 44.

³⁵¹ FERNÁNDEZ. *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*, 1981, p. 88.

Com essa dinâmica entre as modalidades textuais da biografia, autobiografia e ficção, é estabelecido o jogo de mostrar e esconder que desafia a formulação de uma imagem firme do escritor. Biografia e autobiografia são trazidas para a dimensão fictícia e suas relações com o sujeito biografado são postas em xeque por ele mesmo. Nesse jogo, é sublinhada a natureza textual dos relatos biográficos, assim como a ficcionalidade da figura do autor. O autor é parte da ficção na medida em que é construído pelas narrativas que o descrevem e que os meandros dessa construção são denunciados.

O gesto autocrítico de declarar-se constantemente uma construção narrativa que caracteriza o *Museo de la Novela de la Eterna* marca, também, as autobiografias de Macedonio. Nesse sentido, em texto escrito para *La Gaceta del Sur* em 1928, seu nascimento é ironicamente apresentado como um fato literário na medida em que passa a ser componente da autobiografia:

Nací, otros lo habrán efectuado también, pero en sus detalles es proeza. Lo tenía olvidado, pero lo sigo aprovechando a este hecho sin examinarlo, pues no le hallaba influencia más que sobre la edad. Mas las oportunidades que ahora suelen ofrecerse de presentar mi biografía (en la forma más embustera de arte que se conoce, como autobiografía, sólo las Historias son más adulteradas) háceme advertir lo injusto que he sido con un hecho tan literario como resulta la natividad.³⁵²

Concebida como embuste, a estratégia de Macedonio é armar uma autobiografia que denuncia sua própria máscara. No mesmo texto, Macedonio anuncia-se como autor: “Como no hallo nada sobresaliente que contar de mi vida, no me queda más que eso de los nacimientos, pues ahora me ocurre otro: comienzo a ser autor. De la Abogacía me he mudado; estoy recién entrado a la Literatura”.³⁵³ A entrada na literatura é apresentada como outro evento literário, e a autoria, como a biografia e a autobiografia, é lançada por Macedonio à dimensão da construção textual, do manejo da linguagem que desestrutura suas relações ordinárias de sentido e representação.

3.2.2 Autor como um personagem a mais

Para além dos textos declaradamente autobiográficos que compõem a coleção chamada “A fotografiarse” de *Papeles de Recienvenido* nos quais se funda o

³⁵² FERNÁNDEZ. *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*, 1981, p. 83.

³⁵³ FERNÁNDEZ. *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*, 1981, p. 84.

questionamento da figura do autor como constructo, a figura aparece também no *Museo de la Novela de la Eterna*. Em uma dimensão, tem-se o personagem Presidente que palpita sobre o encaminhamento do romance e o outro, Quizágeno, que narra um segundo romance no correr do *Museo*. O primeiro, Presidente, ente integralmente de fantasia, participa – ainda que fantasiosamente – das decisões que cabem ao autor na construção do romance, seu encaminhamento e forma. Com isso, estende uma ponte que aproxima o autor da estrutura da ficção. O segundo, Quizágeno, é descrito pelo narrador como outro narrador. Assim, se, no romance, a figura do narrador, ainda que a narrativa aconteça em primeira pessoa não coincide com a do autor, nesse caso, o narrador é duplicado e narra um segundo narrador.³⁵⁴ Esse jogo com os componentes da narrativa, que embaralha as funções de escritor, personagem e narrador, sinaliza a imprecisão desses papéis e coloca em questão o tema da autoria. Da mesma forma, o jogo de ficcionalização das autobiografias e o questionamento da legitimidade do gênero autobiográfico a partir da própria forma esboçam uma figura de escritor cujos limites, indefinidos, escapam de qualquer modelo crítico de canonização tradicional. Numa outra dimensão, pode-se dizer que o *Museo* promove a emergência do autor como parte da ficção na medida em que ele é dotado de voz, como personagem, para dialogar e negociar com os demais personagens.

Vale notar que ocorre algo parecido em *Niebla*, de Miguel de Unamuno, romance que conta com um capítulo no qual o protagonista vai atrás do autor em Zaragoza para negociar seu destino, e ambos dialogam. Entretanto, a particularidade do *Museo de la Novela de la Eterna* é que a voz do autor percebida pelos personagens é salpicada no romance: não aparece em um capítulo específico, mas está presente em uma variedade de momentos e situações. Além disso, enquanto em *Niebla* o autor assume uma posição de autoridade no diálogo e, ao fim e ao cabo, é quem determina a sorte do protagonista, no *Museo* não é evidenciada uma hierarquia clara entre autor e personagens. Esses parecem ser mais interdependentes na medida em que, para cumprir

³⁵⁴ A organização que permite, por exemplo, a Michel Butor fazer uma consideração dos significados e usos dos pronomes pessoais dentro de cada gênero, é desfeita nos textos de Macedonio. A esse respeito, Butor coloca que: «Dans les chroniques, les autobiographies, les récits de tous les jours, celui dont on raconte l'histoire est identique à celui qui la raconte; dans les éloges, les discours de réception à l'Académie française, ou les réquisitoires, celui à qui l'on parle avant tout est aussi celui dont on parle; mais, dans le roman, il ne peut y avoir une identité littérale, puisque celui dont on parle, n'ayant point d'existence réelle, est nécessairement un tiers par rapport à ces deux êtres de chair et d'os qui communiquent par son moyen» (BUTOR. *Essais sur le roman*, p. 74). Macedonio, por sua vez, subverte esses usos, coloca em questão os pronomes e seus referentes quando joga com imagens fluidas de autor, escritor, personagem e seus respectivos desígnios.

o plano de escrever um romance, o personagem autor necessita de personagens outros e, com isso, assume um tom gentil e solícito ao se dirigir a eles.

O autor do *Museo* chega a ser tema de conversa entre os personagens e, de ser de carne e osso que se esquivava de suas biografias e autobiografias, uma imagem do autor passa a inscrever-se na folha do romance e a articular-se como personagem aos mecanismos de sua proposta literária. Esse autor personagem mostra-se confuso, chega a duvidar de sua existência extratextual e questiona sua materialidade para além das palavras nas quais o romance se constrói.

Como proposta de uma nova estética, o “primeiro romance bom” objetiva conquistar o leitor. Tal conquista se daria nessa mesma confusão, na aparente dúvida de uma existência real, para além do romance que o encanta como leitor e o convida a compor o elenco de personagens. Assim apresenta-se, portanto, um dos alicerces da estética proposta: realizar uma investida, intelectual, que faça derrapar corpo e intelecto seja do leitor, seja do autor, na medida em que são esses os dois seres dotados de ambos – corpo e mente – entre os quais o romance se realiza.

Uma outra aproximação desta natureza, referente à dinâmica do texto que envolve autor, personagens e, neste caso, leitor, seria com Pirandello, que realiza a introdução do leitor de maneira que participe do corpo narrativo do romance. Conforme aponta Enrico Testa, a introdução da voz do leitor no texto *Um, nenhum, cem mil* de Luigi Pirandello seria “a grande invenção do maior texto pirandelliano, o ponto extremo de seu experimentalismo formal”.³⁵⁵ Da mesma forma, no *Museo de la Novela de la Eterna*, lê-se a voz do leitor, ou melhor, dos leitores. Eles dialogam com o autor e com os personagens, participam de discussões a respeito da natureza dos personagens e consolam Dulce Persona quando se sente angustiada.³⁵⁶

Essa derrapagem entre o corpo físico e as ideias sugere a coexistência dessas duas dimensões como determinações da identidade dos sujeitos. Uma identidade, no

³⁵⁵ TESTA. *Um, nenhum, cem mil*. Luigi Pirandello (1925-26), p. 976.

³⁵⁶ Um exemplo de entrada do leitor, em Macedonio, dá-se no Capítulo X do *Museo de la Novela de la Eterna*, no qual participa do diálogo entre autor e personagens a respeito de que estes sejam seres de vida ou de fantasia. Quízágenio, apaixonado por Dulce Persona, quer entrar na “vida”, possuir uma existência para poder compartilhá-la com sua amada. Os dois personagens conversam sobre as vantagens e desvantagens de “existir” até o momento em que intervém o autor: “_Me están incomodando. ¿Qué cosquillas son ésas de ser que los hacen sufrir? Quién hubiera pensado que personajes míos – no le ha sucedido a ningún autor; muchos consiguieron personajes contentos como Hamlet, Segismundo, inclinados al no ser – por el contrario me consternarán con estos antojos.” Aí então entra o leitor: “_ ¡Qué trastorno, dónde los leeré si salen a la vida! Que dejen su dirección...” E, mais adiante do diálogo, o leitor continua: “Me apenan los personajes. Pero yo existo. ¿Hay algún otro capítulo de ganas de vivir? Si es así no leo más; no hay otro espectáculo tan incómodo” (FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 207-208).

entanto, que vacila quando há um descompasso de ritmo entre o corpo e as ideias, entre o concreto e o intelectual. É em provocar o vacilar que Macedonio aposta como a função primordial da literatura e da estética que pretende inaugurar com o *Museo*. No interior desse *Museo*, autor e leitor são seduzidos a tornarem-se ideias e, assim, mergulharem integralmente na dimensão do intelecto, ainda que por alguns instantes. Nesses instantes, de acordo com Macedonio, experimentaríamos o sentimento de imortalidade, o que ocorreria uma vez que a morte é concebida como o perecer do corpo físico e material, ao passo que as ideias, por mais que se transformem com o tempo, não seriam corroídas por ele.

Assim, é viável pensar nas atividades de leitura e escrita como práticas que instauram o descompasso capaz de fazer vacilar as certezas da identidade. Entre outras coisas, a leitura e a escrita promovem o movimento das ideias, a agitação dos pensamentos que acompanham a exposição de um raciocínio, um enredo de romance, ou que orbitam as margens do texto, emprestando elementos para a formação de outras ideias. Concomitantemente a essa hiperatividade da dimensão intelectual, o corpo físico, material e palpável aproxima-se da imobilidade característica das posturas de leitura e escrita para as quais se é formalmente educado no Ocidente.³⁵⁷ Essa diferença de ritmos entre corpo e mente que parece dissociá-los é tomada ao mesmo tempo como função e tema literários. No caso do *Museo* de Macedonio Fernández, essa disritmia é esperada como arauto da imortalidade. Em outros casos, é motivo de angústia, prenúncio de alucinação e, igualmente, disparador da escrita.

3.2.3 Escrever a angústia da escrita

Entre as formas de registro daquela angústia, ao mesmo tempo pessoal e reflexiva, se apresenta a opção pela escrita de diários. Se aproximada da ideia da

³⁵⁷ Jacques Rancière observa inclusive a conotação política, na medida em que compõe uma estética partilhada pela comunidade, da postura da escrita: “Escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça as linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade. Na atenção apaixonada que as sociedades escolarizadas dão ao aprendizado da escrita e à posição correta do jovem aluno, mais ainda que à perfeição do que ele escreve, transparece um valor fundamental: antes de ser o exercício de uma competência, o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e dar sentido a essa ocupação. Não é porque a escrita é o instrumento do poder ou a via real do saber, em primeiro lugar, que ela é coisa política. Ela é coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição” (RANCIÈRE. *Políticas da escrita*, p. 7). A respeito dos protocolos de leitura e suas transformações históricas, ver: CHARTIER (Org.). *Práticas da leitura*; CAVALLO; CHARTIER (Org.). *História da leitura no mundo ocidental*.

alucinação, a imagem dessa escrita remete ao *Diário de um louco*, que registra as reflexões, aspirações e certezas do personagem de Gógol.³⁵⁸ No entanto, os diários aqui abordados relatam o estrito movimento reflexivo que desemboca da separação entre as impressões do corpo e o movimento das ideias. Seus temas estão menos para fruto de alucinações e mais para narrativa fragmentada das reflexões a respeito de si mesmo, da constituição dos sujeitos autores dos diários, suas identidades e modos de se relacionarem com o mundo e as ideias.

As imagens de autor formuladas no *Diario del Sinvergüenza*, de Felisberto Hernández, em *Vida del ahorcado*, de Pablo Palacio, e *Ayer*, de Juan Emar, sinalizam para seres desconfiados de suas identidades e de suas realidades extraliterárias que, em algum momento, percebem-se cindidos entre o corpo físico e as ideias e palavras que os nomeiam. Nessa cisão, a grafia dos diários funciona como escrita da angustiante incerteza, como registro da consciência aflitiva de que a identidade do autor pauta-se por esse próprio registro, dada a fragilidade de sua relação com o mundo físico dos corpos extraliterários. São seres sem testemunho que lhes dê prova de existência, de alteridade, e, na medida em que se apresentam como autores, restringem sua definição ao vínculo com o texto.

Nesse sentido, o motivo apresentado pelo autor do *Diario del Sinvergüenza* para iniciá-lo é o seguinte:

Al empezar este diario el autor creyó descubrir, una noche, que tenía una enfermedad parecida a los que piensan que una parte de su cuerpo no es de ellos. Y después pasó por etapas en las que experimentó lo siguiente: Todo su cuerpo era ajeno. Empezó a buscar dentro de ese cuerpo con el que había estado complicado desde hacía muchos años y había terminado por llamarle El Sinvergüenza – su verdadero yo.³⁵⁹

Esse diário é escrito como maneira de registrar a sensação de separação entre corpo e “cabeza” que aflige seu autor. Em dado momento, sente-se corpo, em outro, cabeça: “Mi yo es como un presentimiento fugaz. En el instante en que pienso en él es como si llegara a un lugar que él termina de abandonar”.³⁶⁰ O registro no diário tem, pois, como intuito conter esse “yo” volátil, fixar no texto a busca alucinante por uma identidade que se define na convivência entre corpo e mente, registrar, como em uma

³⁵⁸ GÓGOL. V. *O nariz seguido de Diário de um louco*.

³⁵⁹ Trecho das anotações de Felisberto Hernández que compõe o arquivo do escritor. Pasta “Diario del Sinvergüenza” (manuscrito.) Este arquivo, como as demais referências a este livro de Felisberto Hernández, foi consultado no CRLA-Archivos.

³⁶⁰ Pasta “Diario del Sinvergüenza”. “Fondo Felisberto Hernández”. CRLA-Archivos. Manuscrito.

fotografia instantânea, a fugacidade do encontro de ambos, que parecem polos imantados e repelem-se ou unem-se fortemente.

Novamente aí se encontra a figura de autor como partícipe da ficção. Como no *Museo* e nas autobiografias de Macedonio, nesse texto de Felisberto Hernández a figura do autor/escritor escorrega para o interior do texto e é pintada em um movimento autorreflexivo. O autor de ficção não apenas explica o porquê da escrita, mas apresenta-se como sujeito que olha para si mesmo questionando sua própria natureza e composição. A redação do diário relata, então, esse olhar introspectivo e a busca pela identidade: “He andado buscando mi propio yo desesperadamente como alguien que quisiera agarrarse el alma con una mano que no es de él. Y lo sigo buscando entre mis pensamientos, de los cuales desconfío, y entre mis sueños”.³⁶¹ Nesse processo simultâneo de escrita e descoberta, é conferido ao texto um poder criativo e transformador: “Pienso que este diario me ayudará para crearme un yo que lo pueda ver sin tanta vergüenza”.³⁶²

Inserido no espaço do texto, o autor do *Diario del Sinvergüenza* vivencia um tempo que também é determinado por ele: “No es por ofender al calendario si cuento los días por los que escribo”.³⁶³ A medida desse tempo é subjetiva do mesmo modo que esse sujeito – autor – submete-se ao tempo da escrita. O autor apresenta-se na esfera da ficção e busca seu ser na inscrição das palavras como se estas pudessem deter os momentos de encontro entre o personagem autor do diário e aquilo que ele busca. Nesse caso, a escrita parece ser o artifício que, simultaneamente, relata e tenta evitar a dissociação definitiva entre a matéria e as ideias desse personagem, e a inscrição dessa experiência no diário seria uma maneira de desviar-se do caminho assumidamente delirante daquele que não sabe o quê ou quem é.

Desse modo, ao contrário, o autor do diário de *Vida del Ahorcado* significa essa escrita como sintoma de loucura: “Esta historia pasa de aquí a su comienzo, en la primera mañana de mayo; sigue a través de estas mismas páginas, y cuando llega de nuevo aquí, de nuevo empieza allá... Tal era su iluminado alucinamiento”.³⁶⁴ Essa passagem encontra-se no suposto final do texto e, com isso, faz com que o relato dos dias do enforcado entre em movimento de circularidade. Esse segundo diário testemunha a angústia, aparentemente desvairada, daquele que estabelece consigo uma

³⁶¹ Pasta “Diario del Sinvergüenza”. “Fondo Felisberto Hernández”. CRLA-Archivos. Datilografado.

³⁶² Pasta “Diario del Sinvergüenza”. “Fondo Felisberto Hernández”. CRLA-Archivos. Datilografado.

³⁶³ Pasta “Diario del Sinvergüenza”. “Fondo Felisberto Hernández”. CRLA-Archivos. Datilografado.

³⁶⁴ PALACIO. Vida del ahorcado. In: PALACIO. *Obras Completas*, p. 184.

relação de desconfiança. Uma vez mais, conteúdo e continente são separados pela insistência do pensamento. Igualmente em busca de si mesmo, o autor do diário subtítuloado *novela subjetiva* confunde-se com o tempo:

El mundo va haciendo el tiempo: su corteza se arruga como piel de elefante: sobre la piel, gusanillos y gusanillos.

Los gusanillos van haciendo el tiempo: es su espíritu el que se encoge como una uva que se seca.

Amor, odio, risa.

He perdido la medida: ya no soy hombre: soy un muerto.³⁶⁵

Perdido no tempo, o espaço do diário, como narrativa de uma vida, embaralha-se. Mais angustiada que o autor do *Diario del Sinvergüenza*, o autor ficcionalizado por Pablo Palacio em *Vida de Ahorcado* toma ciência de sua loucura e da incerteza daquilo que está contido em seu corpo físico. Tem dimensão de suas lacunas internas não a partir da tentativa de registrar textualmente sua busca subjetiva, mas ao ver a sombra de sua silhueta pela janela. Portanto, esse olhar introspectivo é, simultaneamente, posto em algum lugar distante. Vê três versões de si mesmo e percebe todas as três vazias:

¿Qué es lo que veo, qué es lo que puedo ver desde esta ventanita?

_ Veo un muro gris, un serio muro gris en el que el sol viene a pegarse como una estampilla a la mitad del año, como una araña achatada, como una pasta amarilla que a la tarde se envuelve apergaminada hacia arriba. Veo también una pequeña ventana y en ella una cabeza enmarañada, sin peinarse y sin cuerpo, desnivelada al filo de una batiente abierta, con la mirada puesta lejos como hacia adentro.

_ Y qué es lo que tiene esta cabeza?

_ Nada

_ ¿Qué más veo, qué más puedo ver desde esta ventanita?

_ Veo alguna vez un hombre recóndito, alguna vez un hombre alegre, alguna vez un hombre simplemente.

_ ¿Qué es lo que quieren estos tres hombres?

_ Nada.

_ ¿Y qué más, y qué más veo?

_ Atrás, el atardecer...

_ ¡Calla! ¿Y qué más, y qué más?

_ ... bueno...

_ ¿Y qué más, y qué más?

_ ¡Nada, pues, vaya!³⁶⁶

³⁶⁵ PALACIO. Vida del ahorcado. In: PALACIO. *Obras Completas*, p. 168.

Por meio do diálogo que se estabelece em sua subjetividade – o que bem poderia ser atribuído ao corpo e à mente do autor –, o personagem de Palacio enxerga seus vazios, os vazios de que é também composto. Assim, se o autor personagem do *Museo* de Macedonio alcançaria a imortalidade através da experiência do intelecto cristalizada nos atos de escrita e leitura, o autor personagem desse diário é acompanhado pela morte já desde o título e sua denominação, e passa por um momento de epifania que ocorre na visão do decalque de seu corpo físico. Sua sombra plana, chapada no muro, adquire volume na medida em que reverbera o interior do sujeito que se vê, instigado pela reflexão sobre sua natureza e existência. Por fim, assume a forma de um tríptico vazio, armado de três modalidades de um mesmo homem, as quais, no entanto, estão aparentemente ocultas e não têm nada a dizer.

O autor de *Vida del Ahorcado* experiencia um diálogo interno de duas vozes, que, não obstante, abrem-se em um feixe de três homens vazios que partem de uma mesma imagem. Sua loucura parece multiplicar-se e engendrar-se permanentemente na circularidade do texto. O texto do diário não é, para o *Ahorcado*, o relato de uma loucura que passou, mas o sintoma de uma divisão presente que ao final remete a si mesmo, consagrando a circularidade do tempo narrado, ao remeter o leitor de volta para o início do texto, quando deveria estar chegando ao fim.

Já o autor de *Diario del Sinvergüenza* aparece dividido em duas partes – “corpo” e “cabeza” – e anuncia ter sofrido de uma loucura temporária:

Ahora estoy más tranquilo, pero hace algunos días tuve como una locura de hombre que corre perdido en una selva y lo excita el roce de plantas desconocidas. La realidad se parecía a los sueños y yo me preguntaba: ¿Pero quién es que busca mi yo? ¿No será él mi cuerpo?³⁶⁷

Tal como o *Sinvergüenza* de Felisberto, o autor de *Ayer*, de Juan Emar, parece passar por um lapso de loucura e dissociação. Não se trata aí exatamente de um diário, mas da narrativa de um único dia, absolutamente insólito e imiscuído em uma temporalidade dilatada e subjetiva. O primeiro evento narrado é uma execução pública. O amigo do narrador é submetido à pena capital não pela força – o que poderia aproximá-lo do enforcado de Pablo Palacio –, mas pela guilhotina. Desde esse primeiro

³⁶⁶ PALACIO. *Vida del ahorcado*. In: PALACIO. *Obras Completas*, p. 164-165.

³⁶⁷ Pasta “Diario del Sinvergüenza”. “Fondo Felisberto Hernández”. CRLA-Archivos. Datilografado.

evento até o último, que ocorre antes de o narrador voltar para sua casa à noite, uma série de acontecimentos absurdos aciona o movimento de reflexão e análise do narrador. O diário de um dia fica sendo, desse modo, a narrativa de uma coleção de eventos estranhos e o registro das respectivas análises e reflexões que produzem no narrador-protagonista. Desse modo, outra vez a subjetividade dá o tom da ficção e confere volume textual ao suposto autor do relato na medida em que a série de eventos insólitos é acrescida das reflexões que estes geram no sujeito que os experimenta e narra.

Embora tenha passado por um bizarro encadeamento de acontecimentos, o personagem autor da narrativa sente o risco de desintegrar-se apenas pouco antes de dormir, na subjetividade extrema de sua concepção temporal. Ao rememorar os estranhos acontecimentos do dia, percebe algo de delirante:

En ese segundo triturado hasta su mínima duración, simultáneos, compenetrados, pero sin la más leve confusión, aparecieron todos los hechos del día, aislados y nítidos, y sin ninguna sucesión cronológica. Y al aparecer así – esto fue mi estupor, mi dicha, mi éxtasis, mi delirio sumo – vi, sentí, supe, por fin, la vida, la verdad despojada de cuanto engañoso, de sensacional, digamos mejor, de cuanto la limita dentro de un suceder inexistente.³⁶⁸

Assim, a ordenação cronológica e sucessiva dos eventos é desintegrada ao fim do dia, e o relato desse dia, em sequências narrativas, é revivido em uma condensação de instantes simultâneos. Em tal intensidade de configuração, ou melhor, de desconfiguração, o tempo é experimentado em extrema subjetividade, a ponto de colocar em risco a integridade daquele que o experimenta.

A partir desse momento, o relato é reconstruído e ressignificado em suas últimas páginas. Juntamente com esse processo, o personagem autor do relato sente, a si mesmo, em um movimento de reajuste ou transformação. Ele aparenta, então, estar composto de seus próprios relatos e, na medida em que eles são reavaliados, seu ser, sua essência, sua integridade são colocados em questão. Com isso, o autor parece diluir-se no retorno desordenado das lembranças do dia, espalhar-se tal como as memórias que voltam aleatoriamente: “Mi cuerpo se afloja. Se desparrama por encima de las sábanas”.³⁶⁹ É preciso contê-lo, “antes de que el cuerpo se me gotee o que evoque la guillotina, queda aún un pedacito de tiempo”,³⁷⁰ reflete o narrador com esperança.

³⁶⁸ EMAR. *Ayer*, p. 91.

³⁶⁹ EMAR. *Ayer*, p. 113.

³⁷⁰ EMAR. *Ayer*, p. 113.

A solução que encontra é tão inesperada quanto os acontecimentos que relata: chama a esposa para que o desenhe, em uma única linha que se fecha.

– ¡Mujer mía! – le dije –, coge un lápiz y un papel y dibuja mi cuerpo.

– ¿Con qué objeto? – Me pregunta.

– ¡Dibuja!

La esposa de mi corazón dibuja. Mi cuerpo sobre la cama está desnudo. Ella lo pasa al papel con una línea única y negra.

– ¡Cierra la línea! – digo.

– ¿Así? – pregunta mostrándome el dibujo.

– Así – respondo –. Haciendo formas en todo el derredor nada se irá jamás.³⁷¹

Fora dessa silhueta são representados os eventos narrados que, assim, passam a ter destinos separados dos do narrador e ele, então, volta à harmonia: “Ahora mi cuerpo dibujado allí, está comprimido de todos los lados; ahora he vuelto a ser”.³⁷²

Esses textos de Felisberto, Palacio e Emar apresentam a estrutura de diário e, por momentos, mostram-se explicitamente como tais, ainda que no caso de *Ayer* seja o relato de um único dia. *Diario del Sinvergüenza*, *Vida del Ahorcado* e *Ayer* contam, pois, com a figura de um autor personagem que se articula no movimento de refletir sobre si mesmo e que questiona os termos de sua existência, tal como ocorre com a figura de autor presente na obra de Macedonio Fernández. Sem exceção, os textos aqui abordados partem de uma postura reflexiva em relação aos termos de sua construção e contam com um componente de subjetividade e introspecção que termina por conferir volume aos seus autores enquanto personagens. Entende-se por autores essas imagens refletidas pelas obras que alicerçam as narrativas e explicitam suas articulações, suas motivações, inquietações e as expectativas nelas depositadas.

Assim como as autobiografias de Macedonio e seu *Museo*, esses textos são marcados por um tom confessional e pelo desejo de acompanhar a reflexão. Com isso, a escrita apresenta-se como a atividade que complementa o ato reflexivo, funcionando como rastro do pensamento. No entanto, essa escrita arma-se em uma estrutura que escorre dos escritores e de seus gestos autocríticos, para os personagens vislumbrados como autores desses diários ou do *Museo*.³⁷³ Sob essa concepção e arquitetura, os

³⁷¹ EMAR. *Ayer*, p. 113.

³⁷² EMAR. *Ayer*, p. 113.

³⁷³ É possível pensar, inclusive, no *Museo de la Novela de la Eterna* como o diário da escrita de um romance. Isso porque de alguma maneira relata desde o surgimento de sua idealização, passando pelo processo de construção até tocar o tema de seu destino crítico e a participação construtiva dos leitores.

diários comportam um jogo de espelhos que tende a refletir diferentes ângulos das obras. Nesse jogo, os gêneros perdem a nitidez de seus contornos, tal como o personagem de *Ayer*. As instâncias mesclam-se e dissociam-se, tornando escorregadios os limites da ficção.

Em tal panorama, os personagens autores beiram a loucura, e essa é uma questão interessante quando se pensa que os quatro escritores, Macedonio, Felisberto, Palacio e Emar, em algum momento, foram lidos como excêntricos, ou seja, como desvinculados da órbita então convencional, como marginais que transitaram nos limites do campo intelectual institucionalizado. Sob esse aspecto, o universo de anedotas e curiosidades biográficas mobilizado na leitura e significação de suas obras recupera sentido. menos talvez com Felisberto Hernández, que teve parte de sua obra valorizada e difundida a partir dos anos 1960 por escritores importantes e de influência, o que fez com que seu nome passasse a circular por caminhos distintos, em certo ponto os outros três escritores contaram com sortes como as de seus personagens. Tornaram-se uma mescla de autores e personagens que transitaram por lugares imprecisos e móveis do universo literário. Às suas biografias mesclaram-se as fantasias dos personagens gerando uma espécie de sincretismo entre eles, figuras de vida, carne e osso, e os autores que conceberam na ficção.

Ainda que nesse momento as questões estruturalistas dos limites do texto não houvessem sido teorizadas de maneira mais sistemática, elas aparecem nos quatro escritores de maneira mais ou menos difusa. Seja como for, o gesto lúdico de questionar os gêneros dentro de seu próprio exercício parece fazer parte do movimento autocrítico e autorreflexivo da chamada literatura moderna e, vale notar, se a poesia já se colocava nesse espelho e desconfiava de seus reflexos desde o século XIX, no campo da prosa, especialmente na América Latina, esse movimento parece ter sido ensaiado justamente na primeira metade do século XX. Por isso talvez esses quatro escritores sejam reclamados como precursores da renovação do romance na América Latina. A partir de diferentes medidas de publicidade, eles podem ser amarrados pela sorte de serem revisitados como lugares privilegiados de reflexão crítica sobre o romance na América Latina.

Nesse sentido, parece interessante recuperar uma colocação de Julio A. Rosario-Andújar na qual sugere o vínculo entre o crescente interesse que a obra de Felisberto vem suscitando e a natureza “inacabada”, “inquieta” ou “inclassificável” de seus textos:

¿No es extraño que en la actualidad, treinta y tres años después de su muerte, la figura y la obra de Felisberto Hernández susciten interés y que en poco tiempo las reediciones, las traducciones y los estudios críticos sobre este autor se sucedan de forma creciente e ininterrumpida? Sin duda un motivo, no el menos importante, es el atractivo que el *pensamiento* y aún la biografía, compleja, contradictoria, sugerente del uruguayo tiene hoy en nuestra situación. Y esto a pesar de la dificultad de algunos de los textos, por la repetición, con sus variaciones, de los temas, y por el carácter casi fragmentario que presentan una buena parte de su trabajo. Pero es ahí, en su configuración inacabada, donde reside la fuerza y la sugestión de este pensamiento inquieto, inclasificable e individualista.³⁷⁴

Essa “configuración inacabada”, esse “pensamiento inquieto e inclasificable” são marcas que, como será visto, se fazem presentes também nas obras de Emar e Palacio. Em relação a Macedonio, esse caráter aberto ou inacabado do *Museo* foi trabalhado no capítulo anterior como elemento que permite potencializar sua atualização. Assim, deixando o terreno da recepção e o circuito de significação desses autores que se mostraram viáveis ao estabelecimento de conexões entre eles, no capítulo que se segue, propõe-se sinalizar elementos próprios às obras que ajudem a pensar em outros pontos de conexão. Uma vez que o *Museo de la Novela de la Eterna* parece escorregar a qualquer tentativa de análise sistemática, seu cruzamento com romances de Felisberto, Emar e Palacio é mobilizado no intuito de que possam se iluminar entre si.

A aposta em reuni-los para uma leitura conjunta, mais que um intento de agrupá-los em um rol de caracterizações específicas, parte daquilo que possuem de diluente e instável. Como as imagens de autor, seus romances e personagens parecem questionar-se de modo constante, apresentando um aspecto de fluidez e mobilidade que escapa aos alicerces da narrativa e do romance tradicionais. Ainda que partam de um referencial, os lugares, pessoas e eventos narrados, no caso de obras dos quatro autores, escapam às lógicas usuais de representação tal como concebida em inícios do século XX. Desse modo, é possível reuni-los sob o signo daquilo que negam – o ordenamento causal dos eventos narrados, a estrutura tradicional da narrativa, as definições claras dos papéis de autor, personagens, texto e leitor, a relação de representação direta que um suposto autor onisciente estabeleceria entre o relato e o mundo “real”. Para além do gesto de negação, outro aspecto comum entre eles estaria no “discurso provocador, disparatado” que muitas vezes resulta de suas construções literárias, o que permitiria admiti-los como “excêntricos” de acordo com a definição de Pitol.

O gesto autocrítico e constantemente reflexivo que marca as produções literárias dos quatro escritores, bem como parte de seus destinos de algum modo desajustados às

³⁷⁴ ROSARIO- ANDÚJAR. Más allá del espejo, p. 37.

categorias que tradicionalmente organizam a história literária, permite pensá-los como “raros”, segundo a proposição de Sérgio Pitol.³⁷⁵ Para além da chave das vanguardas, Macedonio, Felisberto, Emar e Palacio configuram-se em imagens imprecisas de escritores que não hesitam em minar a própria função, que derrapam às classificações e aos agrupamentos históricos como “autores modernistas” ou “vanguardistas”. Esses autores assumem o delírio e a desordem como constituintes do autor como sujeito literário, catalisam ou ralentam o tempo narrado e dissolvem os limites entre autor, texto e personagens. Exploram o texto literário como lugar de pensamento e, com isso, chegam igualmente a reflexões introspectivas que questionam a natureza das identidades e, assim, a natureza da própria autoria.

³⁷⁵ Proposição reproduzida como epígrafe deste terceiro capítulo, extraída de: PITOL. *El mago de Viena*, p. 125-126.

Capítulo 4

Díálogos possíveis

Los historiadores, los literatos, los futbolistas, ¡psh!, todos son maniáticos [...]. Van por una línea, haciendo equilibrios como el que va sobre la cuerda, y se aprisionan al aire con el quitasol de la razón.

Sólo los locos exprimen hasta las glándulas de lo absurdo y están en el plano más alto de las categorías intelectuales.

(Pablo Palacio. *Las mujeres miran las estrellas*)

Para além do contexto específico das vanguardas latino-americanas no interior do qual, como visto no capítulo anterior, foram frequentemente identificadas as obras de Macedonio Fernández, Juan Emar, Pablo Palacio e os primeiros textos de Felisberto Hernández, este capítulo se propõe a discuti-los no marco de um contexto mais amplo. A partir de certas noções e características que acompanham o conceito de Modernidade, busca-se, aqui, encontrar um fundo histórico para o diálogo dos quatro escritores. Nesse sentido, a proposta de leitura que se apresenta está pautada na ideia de que o início do século XX condensa uma série de aspectos que – conservados ou transformados – atravessaram o período compreendido como Modernidade e tornaram-se nucleares aos modos de apreender e de refletir sobre o mundo e sobre as possibilidades de representação. Sendo assim, o que se propõe é visitar os textos desses autores ressaltando os traços que lhes conferem o hálito histórico da Modernidade, da Alta Modernidade propriamente, e que os atrela ao nosso próprio contexto.

No contexto da Modernidade é que emerge o posicionamento do homem como sujeito da história, que se percebe capaz de conhecer o mundo e agir sobre ele. Simultaneamente, e em consequência de tal percepção, este homem torna-se capaz de detectar uma diferença entre seu tempo e os outros tempos e passa a identificar a temporalidade a partir das categorias de presente, passado e futuro, conferindo a cada uma delas um escopo de qualidades e significações próprias. Transversalmente à abertura dessa concepção de tempo – que, não obstante, assume diferentes ritmos no correr da Modernidade –, é também estendido um plano que modifica a concepção ocidental do espaço: a expansão marítima europeia redimensiona o mundo transitável e a invenção do telescópio insere esse mundo em um universo mais amplamente visível.

A interseção entre esses três aspectos – a formação do sujeito e as novas concepções de tempo e espaço – é entendida como condição de possibilidade para a formulação das propostas estéticas que emergem nas primeiras décadas do século XX, bem como suas implicações epistemológicas. É, pois, nesse cenário, que são lidos aqui o *Museo de la Novela de la Eterna* e os textos convidados para com ele dialogar.

Essa leitura proposta é movida, conforme já sinalizado, pelo interesse em articular o *Museo* a outras produções narrativas, contemporâneas a ele, cujas afinidades sugerem a localização de seus escritores – por vezes lidos como excêntricos ou ímpares – em uma rede contextual histórica. Para isso, são examinados os textos iniciais de Felisberto Hernández, recolhidos em *Fulano de Tal*, *Libro sin tapas* e *Juan Méndez o El almacén de ideas o Diário de pocos días*; os romances de Juan Emar, *Ayer*, *Un año e Miltín 1934*; os dois romances de Pablo Palacio, *Débora*, *Vida del ahorcado* e alguns de seus contos.

Na primeira parte deste capítulo, são apontadas questões históricas da Modernidade que sirvam de alicerce ao estabelecimento de um diálogo com as obras visando, em especial, aos temas da integração da reflexão teórica na construção da narrativa e à integração de elementos de modernização nessa construção. Entre esses elementos, colocam-se as novas formas de sociabilidade, de experimentar a cidade, e a percepção acelerada das mudanças. Por sua vez, na segunda parte do capítulo são propostas relações entre certas diretrizes estéticas do *Museo* e pontos de contato que tais diretrizes encontram nas obras de Emar, Palacio e Felisberto, a saber: o fragmentarismo; o entendimento do romance como versão, imbuída de uma dimensão analítica na construção narrativa; e a recusa da ideia de obra como unidade esférica, integrada e fechada em si mesma.

4.1 Diálogos com a Modernidade

4.1.1 Tempo, subjetividade e narrativa

Se toda periodização histórica mostra fragilidade em seus limites e fundamentos, a ideia de Modernidade não escapa a essa condição. Ao contrário, no intervalo que se convencionou chamar Idade Moderna – cujo limite inicial estaria no fim da Idade Média – são vislumbrados vários matizes que sinalizam para diversas transformações de seus princípios definidores e feições. Esses matizes podem ser organizados, por sua vez, em

quatro momentos-chave nos quais o conceito é reconfigurado, identificados como Início da Idade Moderna, Modernidade Epistemológica, Alta Modernidade e Pós-Modernidade.

O intervalo de especial interesse para este trabalho – que contempla as primeiras décadas do século XX, coincidindo com a interseção entre os dois momentos mais recentes da periodização sugerida – é compreendido como momento no qual se coagulam alguns dos principais elementos que vieram despontando e se transformando desde o século XVI.³⁷⁶ Sendo assim, vale retomar alguns aspectos do histórico da Modernidade e de seus distintos períodos e definições, partindo da imagem de que suas diferentes concepções sobrepõem-se, transformam-se e cruzam-se à maneira de cascatas, como sugerido por Hans Ulrich Gumbrecht.³⁷⁷

Por definição, Modernidade se assentaria sobre a ideia da consciência de especificidade de uma época em relação a outras, especialmente em contraste com o passado. Contudo, como sinalizou Jauss ao traçar o histórico do uso do termo, essa noção de distinção entre presente e passado pode ser vislumbrada ainda no século XII e, no correr dos séculos, transforma-se e adapta-se até constituir a ideia atualmente consolidada e compartilhada de Modernidade. Nesse levantamento histórico, Jauss identifica o paradoxo que, de certo modo, pode ser compreendido como contido na antiguidade da noção de Modernidade:

Uma retrospectiva sobre a tradição literária revela que a palavra modernidade – que pretende expressar a autoconsciência de nosso tempo como época em oposição ao passado – ao mesmo tempo parece desmentir, paradoxalmente, essa intenção pelo seu retorno cíclico. O termo não foi criado para o nosso tempo, e tampouco parece adequado para caracterizar, de modo inconfundível, a feição única de uma época.³⁷⁸

Desde o século XII, coincidindo com o surgimento das primeiras universidades medievais, integra-se à concepção cristã do tempo a noção de diferenciação entre atualidade e antiguidade.³⁷⁹ De feição linear, o tempo era concebido nas dimensões secular e divina: a primeira marcava a trajetória de vida do homem na Terra e a segunda

³⁷⁶ É importante observar que tal “coágulo” não é aqui concebido como decorrente de um processo histórico evolutivo, mas como uma combinação de fatores que estiveram presentes desde o início da Modernidade e que culminaram em formas específicas no início do século XX e se infiltraram no modo de escrever dos escritores cuja leitura é proposta.

³⁷⁷ “Como cascatas, esses conceitos diferentes de modernidade parecem seguir um ao outro numa sequência extremamente veloz, mas retrospectivamente, observa-se também como se cruzam, como os seus efeitos se acumulam e como eles interferem mutuamente numa dimensão (difícil de descrever) de simultaneidade” (GUMBRECHT. *Modernização dos sentidos*, p. 9).

³⁷⁸ JAUSS. *Tradição literária e consciência atual da modernidade*, p. 47.

³⁷⁹ LE GOFF. *Os intelectuais na Idade Média*.

antecedia e dava sequência a esse tempo secular, configurando-se como extremos da eternidade.³⁸⁰

Concebido como criação divina – assim como os demais elementos do mundo terreno –, o homem medieval não distinguia qualquer cisão entre ele mesmo e o universo de elementos com os quais convivia, entre o sujeito que conhece e experimenta e o conjunto de objetos e fenômenos passíveis de serem conhecidos. A ideia de verdade encontrava-se além da compreensão humana ou entre as revelações divinas. A sabedoria dos homens cumpria a função de preservar do esquecimento aquilo que tivesse sido revelado, e não a de produzir conhecimentos novos. Nesse contexto, a percepção de uma diferença entre o antigo e o atual dá origem à imagem de que os homens sejam “anões em ombros de gigantes”,³⁸¹ em referência à sobrevivência e apropriação do antigo pelo novo na postura de reverência necessária ao passado. A interpretação dessa imagem com base na ideia de que o presente, por se apoiar sobre o passado, poderia ver mais longe é posterior, filha do Renascimento.

A partir do século XVI, o contraste com o passado imediato, medieval, e a valorização da Antiguidade instauram uma consciência histórica do passado. De acordo com a percepção renascentista, os tempos que se foram não são mais vistos em uma continuidade linear com o presente – como ocorria no século XII –, mas a partir da ideia de ruptura que relegou à Idade Média o lugar das trevas, no qual o saber estaria obscurecido. Com isso, funda-se uma percepção do passado que o historiciza, ou seja, que o organiza em diferentes momentos e configurações:

O que separa os humanistas do Renascimento italiano de seus predecessores medievais não é tanto a autoconsciência de pertencerem a um novo tempo, o tempo de despertar da cultura antiga, mas sim e sobretudo este outro tipo de consciência manifestada pela metáfora das trevas intermediárias, a consciência de uma distância histórica entre a Antiguidade e o próprio presente.³⁸²

Fazia-se, então, necessário recuperar saberes e valores da Antiguidade que, como Fênix, ressurgiam das cinzas do medievo. Esses saberes atravessavam a história, obscurecidos pela Idade Média, para emergir no presente e organizá-lo. A imagem do

³⁸⁰ PATTARO. A concepção cristã de tempo.

³⁸¹ Expressão cunhada por Bernard de Chartres no século XII, seu caráter de reverência ao passado é destacado tanto por Jauss quanto, na sequência, por Compagnon. JAUSS. Tradição literária e consciência atual da modernidade; COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*.

³⁸² JAUSS. Tradição literária e consciência atual da modernidade, p. 58.

período entre os séculos V e XV como Idade Média ou Idade das Trevas é, pois, formulada no século XVI e fundamenta a concepção renascentista do tempo.³⁸³

Paralelamente à valorização de um passado ideal, uma série de descobertas e inovações marcou o momento no qual o homem assumiu o lugar de sujeito do conhecimento e se distinguiu dos demais objetos. Uma mudança radical ocorre na medida em que o homem passa a conceber-se como sujeito que observa e produz conhecimento – que se estabelece como observador de primeira ordem, na definição de Luhmann.³⁸⁴ Nesse momento, funda-se a subjetividade ocidental: o homem passa a ver-se no lugar da produção do saber e da ação, deixando de ser apenas mais uma parte impotente de um mundo totalmente à mercê dos desígnios divinos. “O sujeito moderno se vê a si mesmo como excêntrico a ele”, afirma Gumbrecht³⁸⁵ referindo-se à distância que então se estabelece entre o sujeito e o mundo a ser conhecido. Nessa excentricidade, a unidade entre corpo e espírito se desfaz: o espírito torna-se a identidade do sujeito que é capaz de conhecer enquanto seu corpo passa a compor o mundo dos objetos a serem conhecidos.

Essa diluição da unidade do ser entre corpo e espírito – que se apresenta sob outras nomenclaturas – caracteriza a inauguração da subjetividade moderna. Como visto no capítulo anterior, o contraste entre o objeto corpo, material, e a mente, que conhece e sente, ecoa nos textos dos quatro escritores estudados e promove reflexões sobre a identidade desses sujeitos e de seus papéis de autores e personagens. Confeccionadas como narrativas do intelecto, as produções literárias dos escritores em pauta trazem para o corpo do texto os desencontros com seu próprio corpo. Enquanto o *Museo* aposta na sedução do intelecto do leitor, tratando de abalar a certeza de que seu destino esteja vinculado à materialidade de seu corpo, *Ayer*, *Diario del Sinvergüenza* e *Vida del Ahorcado* constituem-se como textos confessionais que relatam a angústia desse desencontro.

No início do século XVIII, instaura-se uma nova tensão entre o antigo e o novo. Se as artes renascentistas inspiravam-se no valor exemplar da Antiguidade, então exaltada como passado ideal, no século XVIII o Iluminismo elabora, a noção de

³⁸³ Essa concepção tradicional da Idade Média como período histórico de menores implicações para o conhecimento humano, de pouca relevância para a compreensão histórica de maneira geral vem sendo contestada, desde fins do século XX, por alguns medievalistas. Entre eles vale mencionar os franceses Georges Duby e Jacques Le Goff (de Duby: *O ano mil* e *Fundamentos de un nuevo humanismo: 1280-1440*; de Le Goff: *Para um novo conceito de Idade Média*).

³⁸⁴ LUHMANN. *Sociedad y sistema*.

³⁸⁵ GUMBRECHT. *Modernização dos sentidos*, p. 12.

progresso pautada sobre o ideal de método das ciências e da filosofia modernas, a partir, por exemplo, de Copérnico e Descartes. Orientados pela ideia de desenvolvimento, os precursores do Iluminismo viam-se, como aponta Jauss, na “velhice” do tempo histórico – sendo compreendidos, então, a Antiguidade como juventude e o Renascimento como maturidade do caminhar da história. Tal concepção funda-se, assim, no inverso de nossa perspectiva corrente. A ideia de progresso dos primórdios do Iluminismo localiza o presente como o tempo historicamente mais antigo:

A nova consciência dessa modernidade que se revolta, em nome do progresso da ciência, contra a perspectiva dos *Anciens*, que continuam a ver na Antiguidade sua origem normativa [...] ainda se encontra perante o dilema de considerar o seu próprio presente como uma fase tardia da humanidade, ou de ver, à luz da razão crítica, a história continuar sua marcha progressiva através do tempo.³⁸⁶

É nesse período que se instaura a consciência da diversidade de tempos históricos e a história passa a atravessar toda a vida empírica, servindo como solo fundamental de apreensão do mundo.³⁸⁷ É também no século XVIII que o tempo vai passar a ser concebido como a imagem de um horizonte aberto a novas descobertas e ao aperfeiçoamento almejado pelos homens. O passado cede lugar ao futuro como a categoria temporal que estabelece os cânones segundo os quais será julgado o papel histórico de cada período, e concebe-se o presente como passado do futuro. Esse processo que transforma a concepção ocidental do tempo é denominado por Koselleck de temporalização. Nessa temporalização, as categorias de passado, presente e futuro se articulam e assumem um dinamismo que tende para a aceleração.³⁸⁸

Em fins do século XVIII e início do XIX, as mudanças no modo de experimentar o tempo combinam-se com outra transformação, relativa à postura dos sujeitos em relação a si mesmos. Em tal processo, que Foucault identifica como “virada epistemológica”, o sujeito que conhece realiza o movimento de observar-se no ato da observação – assumindo, com isso, o lugar do observador de segunda ordem, de acordo com a denominação de Luhmann. De excêntrico ao universo dos objetos e fenômenos a serem conhecidos, o sujeito moderno torna-se, ele mesmo, objeto a ser investigado.

³⁸⁶ JAUSS. *Tradição literária e consciência atual da modernidade*, p. 62.

³⁸⁷ É nesse período que ocorre uma mudança na concepção de século. Originalmente significando o “tempo do mundo” – secular – em oposição ao tempo divino cristão, o termo século também poderia ser usado para designar o período de um reino – “século de Luís XIV”, referindo-se ao intervalo da vida de um homem. No Iluminismo, o termo século passa a ser adotado para designar uma época que se autodenomina o “século esclarecido”, “século das luzes”. A partir daí e da consciência histórica que se funde a todas as coisas da experiência humana, inaugura-se o uso do termo como referência a uma centúria.

³⁸⁸ KOSELLECK. *El futuro pasado*.

Nesse cenário é que se fundam as ciências humanas e a consciência de que a postura do sujeito observador, que produz conhecimento, interfere profundamente nas maneiras de conhecer. A consideração da posição do sujeito como variável na produção do saber coloca o homem, simultaneamente, como sujeito e objeto do conhecimento.³⁸⁹

É também esse processo que desemboca naquilo que Foucault denomina “crise da representação”. Essa “crise” consiste na convivência de infinitas representações possíveis para cada objeto, pois, se cada representação depende da posição do sujeito que observa em relação ao objeto representado, cada objeto torna-se passível de infinitas representações, todas igualmente legítimas. As representações tornam-se tão variáveis quanto são variadas as posturas daquele que as produz.³⁹⁰ Sobre tal multiplicidade descansa o dilema da representação que caracteriza a Modernidade Epistemológica, cuja relação com os textos abordados é estreita, na medida em que jogam com o potencial representativo da linguagem e, também, na medida em que se pode compreender a Alta Modernidade como uma reação estética a esse dilema.

Com o reposicionamento do homem, que então passa a configurar o universo dos objetos a serem conhecidos, a ideia de uma história que caminha progressivamente rumo a um fim abre lugar à percepção do presente como tempo no qual o homem é capaz de agir e interferir sobre o percurso da história. As filosofias da história que tendiam a uma concepção totalizadora de seu caminhar – como o Espírito hegeliano de *A razão na História*,³⁹¹ por exemplo – cedem passo à perspectiva de que o homem pode agir e desviar seu curso, construindo novos caminhos. É nesse sentido que Ricœur comenta a concepção histórica de Hegel e aponta para a necessidade de renunciar a ela na medida em que se consolida, no caminhar do século XIX, a imagem do homem como sujeito de ação:

Transposto para o campo da história, poderia o Espírito da Razão astuciosa aparecer de outra forma que como uma teologia envergonhada, ao passo que Hegel sem dúvida tentara fazer da filosofia uma teologia secularizada? O fato é que o espírito do século, desde o fim do primeiro terço do século XIX, substituíra em toda parte pela palavra homem – humanidade, espírito humano, cultura humana – o Espírito hegeliano, que não se sabia se era homem ou Deus.³⁹²

Essa guinada na concepção de sujeito ocorrida na passagem do XVIII para o XIX deu origem à nossa contemporânea insegurança em relação ao conhecimento

³⁸⁹ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*.

³⁹⁰ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*.

³⁹¹ HEGEL. *A razão na história*.

³⁹² RICŒUR. *Tempo e Narrativa*, p. 349.

produzido, bem como abriu o futuro como horizonte de expectativas. Com isso, e com a postura que o homem assume de observar a si mesmo na construção do saber, estabeleceu-se uma distância epistemológica fundamental entre presente e a confiança no conhecimento produzido pelo observador de primeira ordem, que não se colocava em questão no Início da Idade Moderna.

Por sua vez, a chamada Alta Modernidade é apresentada por Gumbrecht como a resposta à “crise da representação” e como afronta à sugestão do próprio Hegel de que a arte estaria caminhando para seu fim. Isso porque, para Hegel, a arte somente seria possível em uma relação íntima da subjetividade com o mundo, traduzindo-se em uma experiência própria do observador de primeira ordem. Com a instauração do observador de segunda ordem – que se vê no ato de observar –, essa relação assume um grau de reflexividade que impossibilitaria tal experiência e que a inseriria, necessariamente, no esquema da temporalização das representações.

Localizada no início do século XX, a denominação de Alta Modernidade coincide com o período das vanguardas artísticas e literárias. Diante da multiplicação das potencialidades de representação, as vanguardas se extremariam na renúncia da própria função de representar. O questionamento da capacidade representativa da linguagem e sua compreensão a partir de alguma autonomia que marcou fins do século XIX – já presente nas cores das vogais de Rimbaud, por exemplo – foi levado ao extremo pelas propostas vanguardistas da Europa, que partilharam da aspiração de trabalhar a linguagem a despeito de sua conexão semântica.

Contudo, Gumbrecht sugere que as vanguardas latino-americanas não teriam rompido totalmente com a função representativa da linguagem. Em uma direção parecida, embora a partir de um foco que não se restringe à questão das vanguardas, Ostría González sugere que a literatura latino-americana seria fundamentalmente ocidental, mas, ao mesmo tempo, radicalmente heterodoxa.³⁹³ Seu caráter heterodoxo residiria na constante distorção dos paradigmas centrais, o que se evidenciaria, ainda de

³⁹³ “En verdad, nuestra cultura es, fundamentalmente occidental, pero radicalmente heterodoxa y esto lo acerca a lo que los teóricos europeos han convenido llamar ‘postmodernidad’: la aceptación de lo otro, lo diferente, propio de los tiempos ‘postmodernos’ ha sido en Latinoamérica una presencia continua, censurada, reprimida, estigmatizada, ignorada, pero siempre presente en la forma de distorsiones y sincretismos, de anacronías y contradicciones, de acentos y sensibilidades.[...] La distorsión que experimentan los paradigmas centrales en las ‘inmediaciones americanas’ se evidencia, por ejemplo, en la disolución de los géneros. Formas como la épica lírica, la poesía conversacional, la antipoesía, la poesía ensayo, la novela lírica, la antinovela, la novela ensayo, el cuento novela, todas las formas paródicas, todos los textos translingüísticos, todas las formas de irrupción de la oralidad en la escritura tienden a romper las barreras, a borrar los límites precisos entre diferentes tipos discursivos” (OSTRIA GONZÁLEZ. Los heterodoxos latinoamericanos, p. 9-10).

acordo com González, na diluição dos gêneros, nas construções paródicas – das quais *Adriana Buenos Aires* é um exemplo –, enfim, na diluição dos limites discursivos.

A heterodoxia comentada por González pode ser aproximada do aspecto que Gumbrecht ressalta em relação às vanguardas: o gesto de contestar a função representativa da linguagem produziria efeitos distintos na literatura latino-americana, no tocante às propostas das vanguardas europeias. Dada a particularidade de sua condição, essa é uma questão interessante de ser discutida no que diz respeito aos textos trabalhados, uma vez que localizam-se nesse contexto das vanguardas e que levantam, sem dúvida, questionamentos sobre a função representativa da literatura.

Mais que isso, os quatro escritores realizam o questionamento da função literária a partir de textos em prosa, ao passo que a parcela de maior volume e visibilidade dos textos de vanguarda esquiva-se da estética narrativa. Com isso, não apenas são lidos como excêntricos em relação às vanguardas – como sinalizado no capítulo anterior – como também colocam em questão, ao lado da função representativa da linguagem, os princípios tradicionais da narrativa. Assim, ao se contraporem às narrativas realistas, os textos de Macedonio, Felisberto, Emar e Palacio trazem à tona uma questão que no correr do século XX assumirá grande visibilidade em uma zona de interseção entre a Literatura e a História. Essa questão diz respeito à forma narrativa e seu potencial representativo.

As transformações na percepção do tempo e a admissão da legitimidade de inúmeras representações que marcaram a virada epistemológica do início do século XIX terminaram delegando à história a função de organizar e coser a diversidade à qual o mundo cognoscível e representável se abria. Por sua vez, tal organização é realizada a partir da construção de narrativas que costuram a variedade potencial das representações com o fio do tempo. As narrativas tornam-se a estratégia para entrar em acordo com a possibilidade de que apareçam sempre novas representações, sugerindo evoluções cronológicas que as assentem em um fundo histórico. Simultaneamente, esse fundo histórico é concebido, a partir do século XIX, como agente necessário de mudança na medida em que o presente coloca-se como momento de ação e transformação e na medida, também, em que ocorre uma aceleração no caminhar desse presente que se espreme, como um instante fugaz, entre as experiências passadas e as expectativas de futuro.

O século XIX, conhecido então como “século da História”, é também o período no qual foram produzidos os romances canônicos realistas que elaboravam suas

narrativas a partir da confiança na possibilidade de estabelecer representações organizadas em encadeamentos temporais. Essa confiança era partilhada pela historiografia e tornava o gênero narrativo a marca dos relatos históricos. Tanto a historiografia tradicional quanto a positivista lançaram mão da narrativa para construir e apresentar seu objeto. A primeira a partir de relatos e depoimentos e, a segunda, da noção de método e do trabalho documental. A narrativa histórica dessa época tendia a descrever as informações coletadas.

A partir da Primeira Guerra e da crise de 1929, o modelo narrativo e de investigação histórica passa a assumir outras feições e princípios. A função de descrever os grandes acontecimentos cede lugar à análise das tensões e transformações sociais mais profundas. Em cumplicidade com outras disciplinas – como a Geografia, a Sociologia e a Economia –, as novas correntes historiográficas do início do século XX passam a buscar novas fontes e a tratá-las criticamente. A massa de anônimos comuns e os fenômenos da economia são tornados personagens de uma história que se interessa por processos cujos percursos se armam por baixo da superfície dos eventos e das políticas oficiais. Abordando a História pelo viés da ciência, essas correntes historiográficas – dentre as quais se destacam a marxista e a *École des Annales* – deixam de lado a narrativa para adotar formas de escrita de apresentação e análise de cada fenômeno estudado, organizando-se de acordo com cada aspecto da estrutura a ser analisada. Os textos dessas histórias afastam-se da descrição e aproximam-se de documentos produzidos pelas outras ciências. Contestar os princípios e objetos da historiografia tradicional ou metódica implicou, nessa medida, recusar sua forma de apresentação.

Com isso, a narrativa passa a ocupar um lugar desprestigiado no campo da historiografia do século XX, tornando-se sinônimo de descrição ingênua da superfície eventual, a serviço dos detentores de poder e personagens ilustres. Essa perspectiva tradicional ficou conhecida como *histoire événementielle*, expressão cunhada pelos *Annales*, que sublinhavam a superficialidade dos eventos aos quais a historiografia se dedicara até então. A partir dos anos 1970, no entanto, novas perspectivas reagem ao exercício cientificista de escrita da história e retomam a prática da narrativa historiográfica. Entre as razões para essa retomada esteve o desejo de devolver aos escritos históricos a possibilidade de maior circulação, conferindo-lhes acessibilidade através de construções textuais irrestritas ao meio especialista ao qual terminaram atadas as histórias cientificistas.

O retorno da narrativa ao campo histórico, contudo, provocou uma grande polêmica. Concernente ao compromisso com a verdade e à própria concepção epistemológica da história, essa polêmica versou sobre os limites entre a escrita da história e a narrativa literária. A prática historiográfica foi, nesse processo, acusada de ser um entre vários gêneros literários. Dessa perspectiva, as narrativas históricas seriam aparentadas aos romances históricos, por exemplo, e a disciplina histórica se reduziria a uma questão de estilo. Tendo como expoente Hayden White, essa abordagem da historiografia como estilo literário gerou uma série de reações que prontamente anunciavam o compromisso com a verdade e com a postura crítica e analítica que sustenta a escrita da história.³⁹⁴

Entre essas reações, uma resposta interessante e abrangente foi a formulada por Carlo Guinzburg em *Relações de força: história, retórica, prova*. Nesse texto, Guinzburg busca nas divisões aristotélicas de *Poética* e *Retórica* os argumentos que localizariam inicialmente a escrita da história. Apresentando sua questão, explicita seus interlocutores e o ponto de vista que se propõe a discutir:

A redução da historiografia à retórica é, há três décadas, o cavalo de batalha de uma extensa polêmica antipositivista com implicações mais ou menos abertamente cépticas. Embora remontando, em substância, a Nietzsche, esta tese circula hoje basicamente sob os nomes de Roland Barthes e Hayden White. Ainda que não totalmente coincidentes, os seus respectivos pontos de vista são associados pelos seguintes pressupostos, formulados de maneira ora mais, ora menos explícita: a historiografia, assim como a retórica, se propõe unicamente a convencer; o seu fim é a eficácia, não a verdade; de forma não diversa de um romance, uma obra historiográfica constrói um mundo textual autônomo que não tem nenhuma relação demonstrável com a realidade extratextual à qual se refere e textos historiográficos e textos de ficção são auto-referenciais tendo em vista que estão unidos por uma dimensão retórica.³⁹⁵

A partir daí, Guinzburg volta a Aristóteles para recuperar uma noção de retórica cujo núcleo fundamental é a comprovação e o compromisso com a justiça. De acordo com sua argumentação, por ter como objeto o passado, a História se aproxima da retórica jurídica no interior da divisão estabelecida por Aristóteles. Realizada essa aproximação, demonstra que as provas, “longe de serem incompatíveis com a retórica, constituem o seu núcleo fundamental”.³⁹⁶

A opção pela forma narrativa, como ele mesmo fez em *O queijo e os vermes*, não é entendida como incompatível com o trabalho com as fontes ou o compromisso

³⁹⁴ WHITE. O texto histórico como artefato literário, p. 97-116.

³⁹⁵ GUINZBURG. Sobre Aristóteles e a história, mais uma vez, p. 48.

³⁹⁶ GUINZBURG. Sobre Aristóteles e a história, mais uma vez, p. 63.

com a pesquisa, não obstante a construção dessas histórias narrativas tenha características que comportem as estratégias de análise. Outro exemplo interessante da retomada da prática narrativa é *Domingo de Bouvines*, de Georges Duby. Um e outro partem de um contexto bem mais restrito – o cotidiano de um moleiro no contexto da inquisição e um dia de batalha medieval – para aprofundarem questões culturais e do universo de ideias de determinado contexto passado, construindo indagações a respeito do presente de sua escrita.³⁹⁷ Entre outras coisas, esse retorno da narrativa partiu do intento de expandir seus leitores e, de algum modo, fazer com que suas questões não se restringissem aos especialistas que dominassem os jargões do campo. Contudo, tal retorno encontrou um ambiente teórico que colocava em questão a superfície de contato entre o texto e o mundo, e reclamava para o texto uma dimensão autônoma.

Fazia-se necessário, ainda, que a historiografia surgida nas últimas décadas do século XX se diferenciasse das narrativas históricas do século anterior, que gozava de má reputação no interior do campo da História. Assim, Lawrence Stone elencou cinco pontos de diferença entre as narrativas da chamada história tradicional e as narrativas retomadas em fins do século XX. O primeiro diz respeito aos personagens narrados, uma vez que se cultiva o interesse pelas vidas, sentimentos e comportamentos dos “pobres e obscuros, ao invés de grandes e poderosos”,³⁹⁸ o segundo trata do lugar central que a análise ocupa nas novas narrativas históricas – e esse é um ponto que interessa especialmente a este trabalho na medida em que insere a postura analítica no desenvolvimento narrativo em detrimento de sua função descritiva; o terceiro relaciona-se à abertura de novas fontes, que possibilitaram novas pesquisas e novos objetos a serem pesquisados; o quarto refere-se à importância conferida aos sentimentos e modos de interpretar o mundo, à dimensão subjetiva da *histoire des mentalités*, próprias a cada época e submersas ao plano dos acontecimentos; e o quinto alude à escolha de um

³⁹⁷ Nesse sentido, no “Prefácio à Edição Inglesa”, lê-se: “*O Queijo e os Vermes* pretende ser uma história, bem como um escrito histórico. Dirige-se, portanto, ao leitor comum, bem como ao especialista. Provavelmente apenas o último lerá as notas, que coloquei de propósito no fim do livro, sem referências numéricas, para não atrapalhar a narrativa. Espero, porém, que ambos reconheçam nesse episódio um fragmento despercebido, porém extraordinário, da realidade, em parte obliterado, e que coloca implicitamente uma série de indagações para nossa própria cultura e para nós” (GUINZBURG. *O queijo e os vermes*, p. 17). É interessante notar que essa ideia de partir de um fragmento para iluminar um contexto maior, no caso de Guinzburg, corresponde à principal proposta da micro-história italiana. Assim como Guinzburg, Duby deixa os principais documentos que fundamentaram a pesquisa de *Domingo de Bouvines* ao final do livro, para os leitores especialistas (DUBY, *Domingo de Bouvines*). Com isso, cumprem as exigências do campo ao mesmo tempo que abrem suas produções a um público maior.

³⁹⁸ STONE. O ressurgimento da narrativa, p. 31.

episódio a ser narrado com a função de “lançar luz ao funcionamento interno de uma cultura e uma sociedade do passado”.³⁹⁹

Entre esses aspectos, o primeiro, o segundo e o quarto pontos aparecem, de alguma maneira, nos textos literários abordados. O Recém-chegado e o Bobo de Buenos Aires, de Macedonio Fernández, bem como o Fulano de Tal e o Sem-vergonha de Felisberto Hernández são exemplos de personagens não somente ordinários, mas investidos de nomes genéricos em prol do anonimato. Muitos podem ser os recém-chegados, os bobos, os fulanos ou sem-vergonhas, sobretudo no contexto da Modernidade na qual são idealizados, que assiste ao processo de expansão dos centros urbanos e à consequente tendência ao anonimato entre as novas formas de sociabilidade. Para além deles – que extremam o anonimato, paradoxalmente, em seus nomes próprios –, os romances se desenvolvem abarcando um rol de personagens um tanto imprecisos. Mesmo o Presidente do *Museo*, que coordena as ações de seus convidados na *Estância La Novela*, não possui um nome mais preciso e aparece às voltas com questões as mais comuns, como o tédio.

Outra tipologia de personagens que pode ser encontrada igualmente no *Museo*, em *Juan Méndez o Almacén de Ideas o Diario de pocos días* de Felisberto, em *Miltín 1934* de Emar e na *Novela Guillotinada* de Palacio é a daquele que se propõe a escrever, mas não consegue. O personagem autor que escreve sobre a impossibilidade de escrita. Nesse caso, o conceito de autoria se esvazia na medida em que o texto testemunha seu insucesso, traçando o caminho inverso da escrita de uma obra que pudesse conferir a esses personagens, uma obra realizada. Com isso, a opção por personagens “ordinários” ou “genéricos” traz à tona questões que extrapolam a experiência particular de um sujeito específico, como, por exemplo, um herói de romance. Também levantam como tema formas de sociabilidade ou de sensibilidade particulares ao contexto de modernização que vivenciam, ou questões mais conceituais como a de autoria.

Em todos os romances de Juan Emar, embora talvez de maneira privilegiada em *Ayer*, o encaminhamento do relato comporta inúmeras pausas de reflexão e análise nas quais, dos eventos mais ordinários aos mais insólitos, tudo é percebido e examinado. No caso do *Museo*, essa postura analítica parece dar-se na própria reflexão sobre o romance no qual nada parece ser simples ou irrelevante. Da caneta e dos cadernos utilizados, ao trabalho que se pretende realizar com o leitor, passando pelos critérios da crítica, pela

³⁹⁹ STONE. O ressurgimento da narrativa, p. 32.

seleção e exclusão de personagens e pelo possível interesse gerado naquele que olha a vitrine das livrarias, os eventos assumem uma profundidade reflexiva. Ao invés de encadear-se prontamente àquilo que viria na sequência, desencadeiam uma série de reflexões que terminam por conferir ao relato um ritmo dispersivo. Tal como os historiadores das últimas décadas do século XX, esses escritores realizam o gesto de integrar a postura analítica à construção da narrativa, conferindo, com isso, uma profundidade reflexiva ao texto.

Já em relação ao quarto aspecto elencado por Stone, é possível pensar, no caso do *Museo* e dos textos de Felisberto, Emar e Palacio, que a relevância atribuída à subjetividade chega a assumir a função motriz das narrativas. *Vida del Ahorcado*, de Palacio, leva o subtítulo de *novela subjetiva* e, por menos que se explicitem de tal maneira, vários textos do conjunto trabalhado partem fortemente de uma perspectiva de subjetividade. De alguma forma é possível associar essa característica à inserção do gesto epistemológico da Modernidade no qual o sujeito se encontra como variável determinante nas maneiras de apreender o mundo. Por essa perspectiva, o *Museo*, a *novela subjetiva* de Palacio, *Miltín 1934* de Emar e *Juan Méndez o Almacén de Ideas o Diário de pocos días* de Felisberto podem ser lidos como obras que potencializam essa variável e, ao mesmo tempo, desconfiam da possibilidade de representação objetiva do mundo extratextual. No caso específico de Macedonio Fernández, esta se coloca como uma questão ainda mais contundente na medida em que, em seus textos teóricos, expressa repetidamente a opinião de que compreende o universo como subjetividade estrita. Dessa perspectiva não haveria qualquer existência externa ao sujeito ou às experiências e expectativas que esse sujeito carrega.

Tanto a polêmica a respeito do texto histórico como narrativa literária autorreferencial, quanto o rol de características específicas que essas narrativas assumem ao se proporem como trabalhos historiográficos sinalizam para a “crise da representação” que multiplica exponencialmente os modos de conceber, conhecer e representar o mundo, colocando em discussão a efetividade da escrita como meio de expressão da realidade extratextual. Nesse contexto, a aposta na existência do contato entre escrita e mundo – da qual a historiografia não abre mão tão radicalmente – requer a adoção de estratégias narrativas que possam comportar e assumir o volume da reflexão analítica. Embora em outro tempo e no marco de concepções de literatura que sequer se propõem a estabelecer o contato com o real, a heterodoxia dos textos em tema ilustra o questionamento da narrativa tradicional, lançando mão de estratégias que

consideram a multiplicidade de perspectivas possíveis e a insuficiência de um desenrolar cronológico e linear.

No que se refere à dimensão temporal, o século XX assiste, desde o momento em que escrevem esses autores latino-americanos, até seu término, passando pelas transformações no modo de escrever a história, à paulatina aceleração das mudanças, bem como passa a conceber a coexistência de diferentes temporalidades. Isso já havia sido definido pelo próprio Hegel ao estabelecer a distinção entre o tempo cronológico, do calendário, e o tempo histórico, das transformações mais profundas da cultura. No entanto, entrado o século XXI, Ricœur acusa a impossibilidade de qualquer abordagem totalizante da história, como a hegeliana: “o próprio projeto de *totalização* é que marca a ruptura entre a filosofia da história e todo modelo de compreensão, tão distantemente aparentado quanto quisermos da ideia de narração e armação da intriga”.⁴⁰⁰

Com base nessa colocação, na qual se veem os ecos da polêmica historiográfica sobre a narrativa, é possível pensar na história como sendo percebida a partir de perspectivas poliédricas, que comportem diversas temporalidades e aspectos que escapam à amarração encadeada da lógica racional. No mesmo sentido e em contraposição à abordagem cientificista vigente na historiografia de início do século XX, Guinzburg aponta para a disciplina como instituição composta pelo paradigma indiciário, que se aproveita também daquilo que escapa ao encaminhamento racional dos acontecimentos. Essa concepção parte do princípio de que nem tudo pertence à dimensão da razão e, com isso, nem tudo pode ser concebido em sua totalidade. Há algo que escapa à racionalidade e que serve de indício para a compreensão do mundo. Esse “algo” não contemplado pelo encadeamento causal da narrativa linear pode ser pensado como o lugar no qual se constroem as narrativas literárias de Macedonio, Felisberto, Emar e Palacio. Ao romper com a pretensão de totalização do romance, algumas delas apresentam-se fragmentadas e, é viável pensar, apoiam-se em uma estética indiciária.

Os textos de Macedonio, Felisberto, Emar e Palacio apresentam características que os deslocam da concepção de romance como narrativa linear e incontestemente em seu potencial de representação de uma realidade extratextual. Nesse sentido, podem ser pensados no interior da dinâmica de significação da própria ideia de representação que marca os três primeiros períodos da Modernidade. Tal dinâmica pressupõe as relações entre sujeito e objeto, as quais se estabelecem a partir do Início da Modernidade,

⁴⁰⁰ RICŒUR. *Tempo e narrativa*, p. 352-353, grifo do autor.

transformam-se e potencializam-se na chamada Modernidade Epistemológica e são contestadas pelas propostas de radicalização das vanguardas artísticas e literárias na Alta Modernidade.

Além de assumirem um lugar nessa dinâmica da noção de representação, os textos integram o tema da subjetividade e dos modos de percepção e concepção do mundo e de si mesmos. Conforme já apontado no capítulo anterior, essa subjetividade como marca literária foi lida por parte da crítica – principalmente de Palacio e Felisberto – em contraposição à noção de realismo. A tematização literária da subjetividade nas narrativas dos quatro escritores pode ser vista como efeito da articulação entre a dinâmica das representações e o gesto autorreflexivo que marca a constituição do sujeito moderno desde a virada epistemológica de fins do século XVIII.

O gesto autorreflexivo a partir do qual o homem mergulha em si mesmo para tornar-se, ele próprio, objeto a ser conhecido reverbera⁴⁰¹ em uma postura autocrítica e de constante reflexão teórica no fazer literário que se explicita de maneira especial no *Museo*. Especial porque, de algum modo, essa pode ser lida como uma característica hipertrofiada da obra de Macedonio que termina colocando em xeque sua própria condição narrativa e sua identidade com os parâmetros do gênero romance. Como se pretende apontar, essa atitude autocrítica e o esforço de teorização sobre o fazer literário são comungados por alguns textos de Felisberto, Emar e Palacio, embora em menor dimensão.

Um outro elemento tipicamente moderno que reverbera nas obras desses autores, também estabelecido a partir do século XVIII, é o que Reinhardt Koselleck denominou temporalização, para referir-se à percepção de que teria ocorrido uma aceleração das mudanças no tempo. A velocidade que dita o ritmo acelerado da Modernidade e do vivido dos homens nesse tempo, condensando o presente em um instante mínimo e, ao mesmo tempo, como abertura para ação, aparece nos textos abordados e, de certa maneira, atesta sua contemporaneidade. Mais do que a representação de ícones dessa velocidade – como a imagem de locomotivas, transatlânticos ou acidentes de automóveis seguidos da confusão de curiosos –, a temporalização aparece como necessidade ou desejo que condiciona a própria escrita. Como desafio ou angústia, a busca pela aceleração da construção da narrativa ou a percepção de que o tempo passa

⁴⁰¹ ARENDT. *A condição humana*.

ditando um ritmo que a escrita não alcança é encontrada na produção dos quatro autores.

Envolvida nas tensões que dinamizam as relações de representação, relacionada ao gesto de autorreflexão que torna assuntos literários tanto a subjetividade, quanto a reflexão sobre a escrita, e relacionada com o ritmo do texto, emerge a questão da fragmentação da narrativa. Ainda que essa fragmentação assuma feições diferentes nas obras dos quatro escritores, ela apresenta-se como elemento comum na medida em que, em todos os casos, carrega a discussão das possibilidades de narrar e questiona a integridade do romance até então concebido como unidade coesa.

4.1.2 O avesso dos textos e de seus personagens

Entre *Os cinco paradoxos da modernidade*, Antoine Compagnon identifica, no campo artístico, uma postura que denomina como “mania teórica”.⁴⁰² Fundando sua tradição no movimento incessante de rupturas experimentado desde o século XIX, a Modernidade assistiria à necessidade de avaliar e refletir constantemente sobre aquilo que é produzido. Sua tradição revoltosa, cujo ritmo é dado pela percepção acelerada do tempo, exige a lida com os princípios norteadores com os quais se propõe romper. Além disso, o ímpeto – apontado por Gumbrecht – de ruptura com a função representativa da linguagem, realizado no âmbito das produções literárias do início do século XX, desembocaria em tal nível de abstração que teria tornado necessária a explicitação de seus alicerces estéticos. Ao recusarem o caráter figurativo as obras de arte da Alta Modernidade teriam trazido à tona a precisão de serem acompanhadas de bulas explicativas: “Renunciar à arte figurativa foi uma escolha tão radical e grave, que foi necessário escoltá-la com estranhas especulações estéticas e metafísicas que serviam para defendê-la”.⁴⁰³

A escolta teórica da arte no início do século XX aparece, pois, como uma necessidade de defesa. Desse modo, ela se encontraria entre as consequências das reflexões que vinham sendo desenvolvidas desde o século XVIII a respeito da distinção entre conteúdo e forma, sendo que a ideia de autonomia desta firmou-se ao longo do século XIX. Essa aderência da teoria ao exercício de composição artística também pode

⁴⁰² COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 12.

⁴⁰³ COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 65.

ser relacionada à condição mais geral, da própria epistemologia moderna que, a partir da entrada em cena do observador de segunda ordem, não pode deixar de se questionar a respeito das representações que produz. Nesse sentido, e considerando que a narrativa é a marca das obras em foco, a presença da reflexão sobre o fazer literário no próprio texto parece ter menos a ver com o desejo de descolar a forma de qualquer conteúdo, do que com o questionamento da própria função narrativa. Questionamento esse que, na percepção de Michel Butor, marca a diferença entre os romances modernos e os “tradicionais”.⁴⁰⁴ O efeito desses questionamentos, que marca profundamente o *Museo de la Novela de la Eterna*, é o gesto que permanentemente explicita o romance como constructo e mostra seus interstícios. Não obstante esse gesto esteja presente nas obras dos outros autores do *corpus* analisado, o *Museo* é o romance no qual isso ocorre com mais intensidade.

O traço que explicita os procedimentos de concepção da obra se apresenta bastante visível em *Juan Méndez o Almacén de Ideas o Diário de pocos días*, de Felisberto Hernández. Nesse sentido, no “primer día”, lemos:

Si mi obra no resulta sería creeré que he tenido la disimulada vanidad de escribirla en broma para que se tome en serio que es lo que les ocurre a muchos de los que escriben en broma. En tanto a lo trascendental estoy curado de espanto al pretender decirlo con palabras, además no hay porqué decirlo, porque hoy resulta vulgar decir muchas cosas que para sentir son verdaderas.⁴⁰⁵

A explicação como defesa evidencia-se nesse trecho, através da postura irônica que declara a flexibilidade da obra entre o sério e a broma. Fica também manifesta a distância entre as palavras e as “cosas que para sentir son verdaderas”, trazendo para a superfície do texto literário a inquietação que movimenta a dinâmica da representação no início do século XX. Em seguida, o personagem autor do texto ilustra a posição vigilante daquele que se propõe a escrever:

Es cierto que también depende de cómo se digan, y entonces llega Wilde diciendo que “a ningún artista la obra lo toma desprevenido”. Por eso yo quiero prevenirme contra todos y sobre todo contra mí mismo, y he aquí que estoy como si diez dedos me amenazaran a hacerme cosquillas y los tuviera que esquivar.

[...]

⁴⁰⁴ «En effet, peu à peu, en devenant publics et historiques les récits véridiques se fixent, s’ordonnent, et se réduisent, selon certains principes (ceux-là mêmes de ce qu’est aujourd’hui le roman ‘traditionnel’, le roman qui ne se pose pas de question)» (BUTOR. *Le roman comme recherche*, p. 9).

⁴⁰⁵ HERNÁNDEZ. *Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días*. In: HERNÁNDEZ. *Los libros sin tapas*, p. 139.

Bueno, ojalá que poniéndome en guardia y todo no caiga como caen muchos de los que se ponen en guardia.⁴⁰⁶

Essa postura vigilante o leva a comprar um caderno, refletir sobre ele e seu potencial de receber um novo texto, uma “gran obra”, “que dará la vuelta al mundo – ganará muchos concursos”,⁴⁰⁷ até que, por fim, “Al otro día”, o autor se dá conta de que a aspiração de fazer uma obra grandiosa “fue una novelería infame”.⁴⁰⁸ A narrativa desenvolve-se, desse modo, nas reflexões sobre a idealização de uma outra narrativa, comporta as considerações sobre sua materialidade, sobre o ritmo de escrita e sobre sua sorte crítica. Em relação a essa, ou seja, à posteridade da obra que se propõe a escrever, vale observar que constitui um dos elementos também fortemente presentes no *Museo*. Além do “Prólogo a los críticos”, uma série de especulações sobre a fortuna crítica de seu “primeiro romance bom” emerge no correr do texto e apresenta reflexões, mais ou menos irônicas, concernentes aos valores e à relevância da obra aspirada.

Marca também comum entre o *Almacén* de Felisberto e o *Museo* de Macedonio é a expressão do trabalho de escolha do título. Embora apenas um título e um subtítulo venham estampados na capa do livro de Macedonio, *Museo de la Novela de la Eterna: primera novela buena*, uma série de outros nomes é atribuída à obra em seu interior.⁴⁰⁹ No caso do texto de Felisberto, o título é um tríptico sobre o qual diz:

Al ponerme a escribir pensé en el título. Esto es muy bravo porque el título significa la síntesis de todo lo que se va a decir y la síntesis del sentimiento estético del autor. Muchos no leen un libro por el título, y muchos se han educado leyendo los títulos y desconfiando de todo lo que se dirá sobre ellos. Yo he elegido tres porque uno solo no alcanzaba a conformarme.⁴¹⁰

No corpo da obra, explica-se o critério de escolha do título e o que isso significa, bem como as considerações que envolveram tal escolha. Posteriormente, no “día de la gran obra”, considera:

⁴⁰⁶ HERNÁNDEZ. Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días. In: HERNÁNDEZ. *Los libros sin tapas*, p. 139.

⁴⁰⁷ HERNÁNDEZ. Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días. In: HERNÁNDEZ. *Los libros sin tapas*, p. 147.

⁴⁰⁸ HERNÁNDEZ. Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días. In: HERNÁNDEZ. *Los libros sin tapas*, p. 149.

⁴⁰⁹ Entre eles, uma série é elencada em um dos prólogos do romance: “La Novela que Comienza/ La Novela Impedida/ La Novela que no Sigue/ La Novela de Encargo/ La Prólogo-Novela, cuyo relato se da a escondidas del lector en los prólogos./ La Novela sin Fin/ La Novela escrita por sus Personajes/ La Novela que termina antes del desenlace/ La Última Novela Mala/ La Primera Novela Buena/ La Novela Obligatoria” (FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 7).

⁴¹⁰ HERNÁNDEZ. Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días. In: HERNÁNDEZ. *Los libros sin tapas*, p. 138.

Apenas me levanté de la cama me di cuenta de lo importante que sería este día; me sentí brillantemente inspirado y tuve el presentimiento que anuncia las grandes cosas. El título de la gran obra surgió de la manera más natural, aunque todavía no pensaba ponerle el título, porque eso hay que pensarlo mucho. La historia de cómo se me ocurrió es tan extraña, como el nombre que le han puesto los padres a un personaje célebre.⁴¹¹

A escolha do título torna-se um tema de narrativa sobre o qual se desenvolvem considerações a respeito de sua função e do potencial de interesse que pode gerar em possíveis leitores. Explicita-se nessa passagem de Felisberto, como ocorre frequentemente no *Museo*, um procedimento que geralmente se restringe aos bastidores do trabalho de escrita. Mais do que explicitada a escolha, são desenvolvidas reflexões sobre ela que deixam ver a natureza de artefato do texto literário.

Assim como a escolha do título costuma ser invisível ao leitor, a escolha de personagens e sua construção também tendem a ficar nos bastidores, apresentando-se apenas seus figurinos e personalidades já completos. Entretanto, em um gesto que mostra os interstícios do texto e seus princípios de construção, o *Museo*, como visto no segundo capítulo, integra ao texto literário os procedimentos de escolha e formação dos personagens, assim como os apresenta em uma situação favorável ao diálogo, à crítica e à negociação com o autor a respeito do encaminhamento do romance e das condições de atuação que ele oferece. Mesmo guardando uma diferença hierárquica em relação à autonomia dos personagens e às suas possibilidades de negociação com o autor, Emar e Palacio também integram reflexões sobre seus personagens à ficção.

Assim, como o *Museo* de Macedonio, o *Almacén* de Felisberto Hernández e o conto *Novela guillotizada* de Pablo Palacio, *Miltín 1934*, de Juan Emar, é, entre outras coisas, um texto sobre a escrita de outro texto. Nele aparece um personagem, Martín Quilpué – que seria o principal –, de quem o autor ora se esquece, ora se lembra ao longo do romance:

Desde hace nueve años tengo, pues, una idea menos en la cabeza y esta carencia me produce a menudo variados trastornos como, por ejemplo, una fuerte pérdida de memoria. Prueba de ello es que había olvidado completamente al hombre Martín Quilpué durante todas estas últimas páginas. Ahora lo recuerdo. ¿Qué será de él?

Vamos a ver.

El hombre Martín Quilpué va atravesando un jardín.⁴¹²

⁴¹¹ HERNÁNDEZ. Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días. In: HERNÁNDEZ. *Los libros sin tapas*, p. 147.

⁴¹² A partir daí o autor empreende uma descrição das flores do jardim e deixa novamente de lado o personagem (EMAR. *Un año – Ayer - Miltín 1934 - Diez*, p. 225).

O suposto protagonista da narrativa, sobre a construção de outra narrativa, desaparece por páginas e páginas e, quando o autor se lembra dele e vai ver o que está fazendo, o descreve fora do enredo: caminhando pelo telhado ou passeando em um campo de flores. Assim, é com ironia que o personagem protagonista, ou melhor, seu conceito, aparece na narrativa de Emar. Figura como fruto da necessidade teórica de questionar a função estética e narrativa da ideia de protagonista na amarração do romance. O protagonista em torno de quem é desenvolvido o romance – seja como herói ou anti-herói – é apresentado em *Miltín* como relegado à necessidade da convenção. Na medida em que perde de vista esse suposto personagem principal, o autor do romance coloca essa convenção na mira de sua construção irônica e crítica.

Fredegunda é outro personagem curioso de *Miltín* porque aparece destituído de função:

... pensaba escribir [...] un drama con tres magníficas heroínas:

Sisebuta, Tusnelda y Fredegunda.

Sisebuta sería la perversa; Tusnelda la bondadosa; mas ¿qué rol darle a Fredegunda? Tema de meditación que, naturalmente, no será hoy cuando logre dilucidarlo.⁴¹³

Páginas depois, o autor vê-se na mesma situação: “Así es que, por el momento, ¡nada! Como tampoco nada sobre un rol que darle a Fredegunda. ¡Cuánto vacío, Dios santo!”⁴¹⁴ A sua possibilidade de entrar na narrativa, e mesmo a sua necessidade, são avaliadas pelo autor ao longo do romance e compartilhadas com o leitor ao se expressarem na escrita do texto. Ao final do livro, o autor perdeu de vista Martín Quilpué, não escreveu o texto que se propôs e não encontrou um papel para Fredegunda.⁴¹⁵

Esses dois personagens de *Miltín* circulam no romance como conceitos de personagens e trazem para o corpo da ficção a reflexão a respeito de si mesmos. Algo similar ocorre com o personagem Teniente, de *Débora*. Integradas ao texto fictício de Palacio, encontram-se reflexões a respeito da natureza do personagem de ficção e sobre o lugar de onde surge esse personagem:

⁴¹³ EMAR. *Un Año – Ayer - Miltín 1934 - Diez*, p. 172.

⁴¹⁴ EMAR. *Un año – Ayer - Miltín 1934 - Diez*, p. 221.

⁴¹⁵ “Así me hallaba el buen año a llegar: sólo, triste, mudo, sin haber vuelto a ver al hombre Martín Quilpué, sin haber escrito *El cuento de Medianoche* y, lo que es peor, ¡oh, Dios mío! Sin haberle encontrado un rol a Fredegunda” (EMAR. *Un año – Ayer - Miltín 1934 - Diez*, p. 285).

Teniente has sido mi huésped durante años. Hoy te arrojo de mí para que seas la befa de unos y la melancolía de otros. [...]

Uno de esos pocos maniqués de hombre hechos a base de papel y letras de molde, que no tienen ideas, que no van sino como una sombra por la vida: eres teniente y nada más.

Creyeron que esos maniqués, viviendo por sí debían recibir una savia externa, robada la vida de los otros, y que estaba sobretodo la copia de A o B, carnales y conocidos.⁴¹⁶

Tal como os personagens do *Museo*, o Teniente de *Débora* é pensado em contraste com os personagens realistas. Na medida em que, declaradamente, é um manequim de papel e letras, sua concepção como cópia de alguém – carnal e conhecido – coloca-se na dimensão do engano.

Uma outra semelhança que é possível traçar entre as considerações de Palacio e de Macedonio sobre os personagens diz respeito à qualidade intelectual que lhes é conferida. Em dado momento, o autor de *Débora* coloca o personagem Teniente diante de duas definições excludentes entre si: “El vacío de la vulgaridad y la tragedia de la genialidad”,⁴¹⁷ e localiza-o conforme a primeira, por conveniência: “y veo que te conviene más el primero”.⁴¹⁸

Em “carta a Ricardo Nardal”,⁴¹⁹ publicada como um dos prólogos do *Museo*, Macedonio Fernández manifesta-se contra o uso literário de personagens geniais. Argumenta que a construção de um personagem genial seria uma atitude de extrema arrogância do escritor já que apenas se se considera igualmente genial é que poderia propor a genialidade para sua criação. Coerentemente com esse princípio, faz figurar em seu romance o personagem Quizágenio, que ainda não se decidiu pela genialidade.

Na exposição dos processos de escolha do título e de concepção dos personagens, os romances apresentam os mecanismos de construção do texto e as reflexões implicadas nessa construção. No *Museo*, essa exposição acontece através dos “cortes horizontais” que mostram os cerzidos do relato, o caráter de seus personagens, entre outros elementos que articulam a obra e a sustentam como princípios estéticos. São esses cortes que fazem com que o *Museo* possa ser lido como romance sobre a escrita de um romance. Apresentam os nortes de sua proposta estética de romper com a

⁴¹⁶ PALACIO. *Débora*. In: PALACIO. *Obras Completas*, p. 115.

⁴¹⁷ PALACIO. *Débora*. In: PALACIO. *Obras Completas*, p. 115.

⁴¹⁸ PALACIO. *Débora*. In: PALACIO. *Obras Completas*, p. 115.

⁴¹⁹ De acordo com nota que segue a edição, a referida carta teria sido inicialmente escrita para Leopoldo Marechal (FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 110).

tradição realista e, nesse próprio procedimento de apresentação, afasta-se do realismo ao mostrar o texto como artefato.

Embora a partir de distintas estéticas o *Almacén* e *Miltín 1934* também são obras que comportam o relato reflexivo da composição ou do desejo de composição de outras obras. Ambos relatam a intenção de escrever, a escolha do melhor caderno e da caneta mais adequada, sem deixar de expor as reflexões sobre cada um deles. No caso de *Miltín 1934*, também é comentada a falta de ideias para a escrita do conto pretendido em um movimento que, do branco da folha de papel, chega à cabeça do narrador e o bloqueia no trabalho de escrita. O caderno que o escritor de *Miltín* escolheu para escrever sua obra o distrai e protela o início do texto. O escritor do *Diario de pocos días*, de Felisberto Hernández, também se distrai com o caderno que escolheu:

... en este momento he caído en una sensación superficial: es el placer del cuaderno en que escribo [...]. Sé que todo esto es superficial, pero lo superficial está más cerca del implacable destino de las cosas porque lo superficial es muy espontáneo y se le importa menos las cosas y se va pareciendo al destino. Pero entonces veo llegar hasta mí los hilos de las miradas filosóficas de los “hondos” y me parecen otra pretensión tan ridícula como los superficiales, porque tanto unos como otros son objetos del destino, con la diferencia que a los “hondos” les interesa más averiguar la importancia del destino, porque la importancia la crean ellos.⁴²⁰

A materialidade elementar da atividade de escrita torna-se mote que desencadeia uma reflexão maior, conduzindo a outros temas e contorcendo a linha de construção da narrativa. Assim, Macedonio, Felisberto, Emar e Palacio inserem na redação do texto literário a postura vigilante e reflexiva que desencadeia o registro de reflexões sobre as coisas mais elementares, geralmente invisíveis. Essa postura de refletir e traçar no texto considerações sobre cada passo, cada escolha, culmina em construções que se estruturam na dispersão e no desvio. Fazem com que diferentes níveis de significação convivam em uma mesma narrativa e questionam o romance tradicional a partir da irrelevância que a noção de enredo assume em suas obras.

É, portanto, na medida em que expõem seus alicerces de construção e que, por princípio, viram-se pelo avesso diante do leitor que esses romances acabam assumindo certo tom confessional. Eles se deixam ler como romances sobre a escrita e partem de um lugar cuja subjetividade lhes confere a feição de diários. Escapando às classificações genéricas, esses romances apresentam o espelho teórico de si mesmos, estilizando a tradição e compartilhando com o leitor os indícios de sua construção.

⁴²⁰ HERNÁNDEZ. Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días. In: HERNÁNDEZ. *Los libros sin tapas*, p. 139-140.

A postura autocrítica da qual partem coloca em questão o próprio processo de escrita. Seja com ironia ou em tom de seriedade, as razões e os métodos de escrita são apresentados. Como já mencionado, a razão do *Museo* é a de “ejecutar una teoría de Arte, particularmente de la novela”.⁴²¹ Por sua vez, a do *Almacén* coincide em certo sentido com a razão do *Diario del Sinvergüenza*:

... tengo que decir qué fue lo que me impulsó a escribir esto.

Un día me di cuenta que estaba próximo a perder la razón. No me atrevía a afirmar si la debía tener o si la debía perder. [...] Escribo esto porque siento el deseo de escribir lo que me pasa, lo mismo que ahora siento la necesidad de decir por qué lo escribo.⁴²²

A escrita é movida por um desejo pessoal, não pela necessidade de relatar algo, um evento externo. Como proposta estética ou como artifício para acompanhar e registrar o limiar entre a razão e a loucura, a alucinação, as motivações partem de um lugar íntimo do sujeito.

Também no liame da razão, como visto no capítulo anterior, são apresentados *Ayer* e *Vida Del Ahorcado*. O gesto reflexivo esbarra no princípio de compreensão racional e a “linha” sobre a qual costumavam andar “historiadores e literatos”, ilustrados na epígrafe deste capítulo, embola-se, estende-se em várias dimensões. No caso desses escritores, quando pode ser identificado, o enredo assume a forma de um emaranhado de reflexões, e não de uma narrativa principal que eventualmente se divide. Assim, a planta de cada romance pode ser vista em parentesco com a planta do *Museo*, espiralada na pauta da confusão dispersiva e da necessidade de reflexão. Abre-se mão da estruturação linear e do enredo de encadeamento lógico para refletir sobre cada gesto de escrita. Assim, configuram-se como romances antianedóticos, irredutíveis ao resumo. (Des)organizam-se na sondagem de seu próprio centro na medida em que a constância da reflexão sobre seus princípios lhes confere uma estrutura dispersiva e multidirecional. Ao mesmo tempo, ao exporem os meandros de suas construções, esses romances ganham um volume que vai além da linha narrativa, que é favorecido pelo não encadeamento causal entre os elementos apresentados.

A presença marcante da reflexão teórica como elemento de composição do texto literário ilumina uma característica compartilhada pelos quatro escritores, que diz respeito à recusa da obra como um objeto lapidado e fechado em si mesmo, a ser

⁴²¹ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 54.

⁴²² HERNÁNDEZ. Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días. In: HERNÁNDEZ. *Los libros sin tapas*, p. 140.

entregue para o mundo depois de concluído. O trabalho de escrita é aproximado ao trabalho de pensamento. As duas atividades – escrever e pensar – tendem a aproximar-se no caso desses escritores. Em parte, isso pode ser associado ao caráter de extrema subjetividade que os textos apresentam. Nesse sentido, o sujeito que escreve – autor – e o objeto escrito – a obra – mesclam-se em algum nível, o que termina por retratar a constante necessidade de se observar como sujeito que produz algum tipo de representação e que deixa propositalmente nessa produção as marcas de seu trabalho de criação. Entre tais marcas, no caso dos quatro autores, apresenta-se a percepção do descompasso entre o ritmo do pensamento e o ritmo de escrita, e o desejo de superar esse descompasso aumentando a velocidade do texto.

4.2 Marcas da reflexão

Lidas sobre o solo comum da Modernidade e a partir de características que as definem como narrativas que contestam a própria noção corrente de narrativa, já nas primeiras décadas do século XX, as obras em questão apresentam pontos interessantes de serem elencados no diálogo com o *Museo de la Novela de la Eterna*. Esses pontos dizem respeito à adequação do texto literário ao contexto de modernização a que assistem; à opção pela fragmentação da narrativa; à ideia de obra literária como versão que comporta um caráter analítico; e à postergação do início.

4.2.1 Velocidade e modernização

Na perspectiva de Reinhart Koselleck,⁴²³ a noção de “tempo moderno” carrega três sentidos: o primeiro, acompanhado por Jauss, concerne à consciência de que o presente se diferencia do tempo anterior; o segundo indica uma tensão qualitativa entre esses dois tempos de maneira que se apresentem distinções entre as experiências do presente e as do passado; e o terceiro refere-se, retroativamente, ao período que se seguiu, imediatamente, à Idade Média. O tema da velocidade insere-se, especialmente, no segundo sentido do termo. Diz respeito à percepção de uma transformação qualitativa na concepção de tempo e de história, não obstante tenha como pressuposto o primeiro e o último sentidos.

⁴²³ KOSELLECK. Semántica del cambio histórico de la experiencia.

Apenas com o fim da hegemonia da concepção cristã do tempo, que atravessava o Medievo com a noção de que o tempo secular seria um constante presente à espera do Juízo Final, é que o tempo pôde ser concebido como abertura ao futuro. Após a Reforma e a Contra Reforma, a expectativa do fim cede lugar a uma percepção ilimitada do tempo, aberto a novas experiências:

Este giro hacia el futuro se consumó sobre todo después de las guerras civiles religiosas que parecieron acarrear el fin del mundo con la caída de la Iglesia y que agotaran las expectativas cristianas. La marcha de las ciencias, que prometían descubrir y sacar a la luz cada vez más cosas en el futuro, así como el descubrimiento del Nuevo Mundo y de sus pueblos, repercutieron, primero lentamente y ayudaron a fundar la consciencia de una historia universal que ingresaba globalmente en un tiempo moderno.⁴²⁴

Além da abertura ilimitada ao novo, esse processo instaurou a noção de que distintos povos compartilhavam um mesmo solo temporal, inserindo-se de formas diferentes em um tempo compartilhado, “moderno”. Os homens poderiam ser compendiados como uma unidade e, vistos sob uma noção de espaço contíguo, conviver no mesmo tempo, ainda que em diferentes ritmos.⁴²⁵

Desde a segunda metade do século XVIII, o tempo deixa de ser apenas a superfície sobre a qual se desenvolvem as mudanças históricas para assumir, ele próprio, qualidades históricas. “La historia no se efectúa en el tiempo, sino a través del tiempo”.⁴²⁶ É esse processo que confere ao tempo as qualidades históricas que Koselleck denomina temporalização. O tempo se dinamiza e passa a ser entendido a partir das noções de passado, presente e futuro, que, inter-relacionadas, apresentam qualidades próprias.

A partir da dinamização do tempo, ou seja, de sua historicidade, ele passa a ordenar as diferentes experiências e, como indicado anteriormente, as diferentes representações do mundo. Esse processo de temporalização, ocorrido na passagem do século XVIII para o XIX e chamado de virada epistemológica, é o que inaugura as noções de revolução, crise e desenvolvimento. A percepção do potencial histórico do tempo funda, nesse contexto, a ideia de progresso. O tempo é visto como agente de mudança e, com isso, se estabelece a noção de que o presente supera o passado e o futuro, por sua vez, deveria superar o presente. Experiência e expectativa tornam-se os

⁴²⁴ KOSELLECK. Semántica del cambio histórico de la experiencia, p. 301-302.

⁴²⁵ Essa ideia vai desembocar na noção de “desenvolvimento” e “atraso” das culturas a partir de critérios de desenvolvimento.

⁴²⁶ KOSELLECK. Semántica del cambio histórico de la experiencia, p. 307.

termos fundamentais da vivência e da significação da história e passam a conviver em cada presente, por sua vez reformulado a cada passo do tempo.

A configuração da história e do tempo como processo contínuo de mudanças desemboca na percepção de que o presente se diferencia do universo de experiências e que o horizonte de expectativas é também colocado sob o signo da diferença com o presente. Com isso, ainda que convivam, necessariamente, na concepção de cada presente desde fins do século XVIII, o universo de experiências e o horizonte de expectativas distanciam-se entre si. Ocorre, assim, um processo de aceleração do tempo de transição entre as categorias de passado, presente e futuro.

Acentuado no século XIX, esse processo de aceleração do tempo fez, por exemplo, com que o romantismo do século XVIII, que se apresentava como moderno em seu presente, passasse a ser visto como “antigo”.⁴²⁷ A valorização do passado como a “imagem de uma natureza perdida em outra época” é percebida como marca ultrapassada pelo século XIX. A esse respeito, Jauss percebe uma diferenciação importante na concepção do tempo e na ideia de Modernidade, relacionado ao processo de temporalização abordado por Koselleck:

O que caracteriza esta consciência da modernidade que se separa, no século XIX, da visão do mundo do romantismo é que ela aprendeu que o romântico de hoje tornava-se rapidamente o romantismo de ontem e adquiria, ele próprio, o aspecto de *clássico*.⁴²⁸

A percepção do século XIX atesta, assim, a aceleração da história e das transformações no tempo. E é nesse contexto que, em fins do primeiro terço do século XIX, é apresentada a noção de *Zeitgeist* em oposição ao universo romântico que se via, então, ultrapassado. No âmbito da literatura, os aspectos que comovem a geração do século XVIII tornam-se “justamente o que faz bocejar a geração posterior”.⁴²⁹ Nesse processo, a atenção à imagem do passado como paisagem originária é afrontada pela noção de “espírito do tempo” que sinaliza a valorização do presente, real e imediato e que também sinaliza o aspecto transitório desse presente, que rapidamente se torna antigo aos olhos dos que vêm em seguida. É nesse contexto que Baudelaire admira nas obras de Constantin Guys e reclama para a formulação de uma teoria estética, a capacidade de ver, no transitório da moda, tanto seu caráter efêmero em sintonia com o

⁴²⁷ JAUSS. Tradição literária e consciência atual da modernidade, p. 74.

⁴²⁸ JAUSS. Tradição literária e consciência atual da modernidade, p. 75, grifo do autor.

⁴²⁹ JAUSS. Tradição literária e consciência atual da modernidade, p. 77.

processo de mudanças aceleradas, quanto aquilo que esse próprio transitório contém de histórico, poético e eterno. Nessa dupla natureza, a Modernidade se identifica no fugidio e contingente e tem por contra cara a parcela eterna e imutável da arte. A Modernidade se define, assim, na própria fugacidade.

Na dinâmica acelerada do tempo e dentro da perspectiva estética como conjugação do eterno com o fugidio, é interessante pensar o *Museo de La Novela de La Eterna* como a encarnação da Modernidade para homenagear a Eterna e eternizar o leitor. Romance cuja estrutura se oferece quase como o oposto da concretude e da permanência ao colocar-se constantemente em questão e ao apresentar incontáveis aberturas que deixam vislumbrar suas entranhas, o *Museo* parece se desfazer e se armar a cada prólogo e a cada entrada de leitura. No entanto, apresenta-se, em contrapartida, como lugar de memória da Eterna e assume como finalidade tornar o leitor imortal, eternizá-lo a partir de estratégias que desconectem seu corpo de seu “ser”. Com isso, conjuga o temporário e o efêmero de sua estrutura maleável a objetivos relacionados com a eternidade – seja na definição da personagem homenageada, seja no desejo de promover, no leitor, a sensação de eternidade.

Nessa ambiguidade de ser instável e aberto, e de almejar ser um lugar de memória no qual estariam guardadas as experiências da Eterna, capaz de incitar no leitor a vivência da eternidade, o *Museo* apresenta momentos nos quais a aceleração do tempo, própria da Modernidade, é encarnada:

Ustedes comprenderán que si la novela se hubiera parado un instante, habría al punto insertado un nuevo prólogo en el hueco así producido en la narración. Y haría ese prólogo dignamente, es decir, con tanto decorado por lo menos de barullo, apuro, denuestos, órdenes, corridas, timbres, frenos, guardas, inspectores y vigilante que viene a leer el accidente frente a la ventanilla de la pasajera que lee mi novela, en fin, con tal suma de homenajes en torno a la inverosimilitud del hecho, que disimularía enteramente, como lo consiguen las “Compañías”, que nunca admiten verosimilitud de los percances tranviarios, una inmovilidad tan luego en la locomoción narrativa. Además, sacaría el brazo por el postigo de mi novela como señal para que no me choquen las novelas que sigan la mía.⁴³⁰

O romance aparece, assim, inserido na dinâmica veloz do trânsito. Seus prólogos acelerados podem causar acidentes se distraem e se desaceleram. Rapidamente outro prólogo ocupa o lugar vazio. O mesmo acontece com o romance, que corre o risco de ser atropelado pelo turbilhão de romances que seguem o fluxo. O campo literário figura

⁴³⁰ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 31.

sob a lógica urbana e seus particulares: acidente, ruído, pressa, campainhas, freios, guardas.

O processo de aceleração do tempo e da história percebido no século XIX é potencializado no século XX. Nesse sentido, Ricœur afirma que a noção hegeliana de Espírito – que comporta certo caráter de perenidade na percepção da convivência de passado e futuro – sinaliza um traço qualitativo do tempo histórico que se transforma no século XX. A experiência de aceleração do tempo à qual se assistiu no século XIX teria vinculado passado e futuro no presente de uma maneira específica: “O passo que não podemos dar é aquele que iguala ao presente eterno a capacidade que o presente atual tem de reler o passado conhecido e de antecipar o futuro desenhado nas tendências do passado”.⁴³¹ O presente do início do século XX assume a configuração de um fragmento de tempo no qual convivem vestígios do passado – universo de experiência – e projeções futuras – horizonte de expectativas –, sem, contudo, comportar o signo da perenidade contido na noção hegeliana de Espírito. Cada configuração de presente é, por sua vez, imprevisível, e cada reconfiguração se arma rapidamente.

No contexto específico da América Latina, estabelecem-se as políticas de modernização que transformam a feição das capitais e, junto com elas, os modos de sociabilidade.⁴³² Tanto Macedonio quanto Felisberto, Emar e Palacio experimentam, em seus respectivos universos de vivência, essas transformações. Os novos ícones dessas modernizações figuram em seus textos, não apenas como os temas do progresso e da velocidade, mas locomotivas, aeroplanos, cinematógrafos mobilizam os cenários nos quais se encontram multidões, dândis e *flâneurs* com os quais convivem os personagens dos quatro escritores. Portanto, se, por um lado, seus escritos comportam um forte viés subjetivo, autocrítico e reflexivo, por outro, tematizam a sociabilidade e as transformações dos centros urbanos.⁴³³

⁴³¹ RICŒUR. *Tempo e narrativa*, p. 350.

⁴³² PIZARRO. *América Latina*.

⁴³³ Com isso, distanciam-se das principais tendências dos romances produzidos antes dos anos 1940 na América Latina. A esse respeito, Emir Rodríguez Monegal escreve: “Pelo ano de 1940, o romance latino-americano era representado por escritores que constituem, sem dúvida alguma, uma grande constelação: Horacio Quiroga, Benito Lynch e Ricardo Güiraldes no Rio da Prata, tinham seus equivalentes em Mariano Azuela e Martín Luíz Guzmán no México, José Eustasio Rivera na Colômbia, Rómulo Gallegos na Venezuela [...]. Está aí representada uma tradição válida do romance da terra ou do homem do campo [...] uma exploração profunda dos vínculos desse homem com a natureza avassaladora [...]. Precisamente contra esses mestres levantar-se-ão as gerações que comecem a publicar suas narrações mais importantes a partir de 1940.” Tal perspectiva reforça a excentricidade de Macedonio, Felisberto, Emar e Palácio, que constroem suas obras na contramão desses romances da terra, explorando os ambientes urbanos a partir de personagens ordinários (RODRÍGUEZ MONEGAL. *Tradição e renovação*, p. 148).

O ambiente acelerado e ruidoso no qual o *Museo* se ilustra, reproduzido na citação anterior, é também referenciado em *Un año*, de Juan Emar:

Iba yo por una avenida central de gran movimiento. De pronto un accidente: una góndola y un auto se estrellan. Tumulto, vociferaciones y demás. Dos hombres se abofetean. Heridos, un muerto, Asistencia Pública, carabineros. En un momento me pareció que aquello iba a cambiar el rumbo de la ciudad entera, por ende del país. Pero en un minuto, acaso en menos, todo se apaciguó. Como por obra de magia fue la desaparición general: querellantes, policías, Asistencia Pública, curiosos, todo. Volvió la circulación normal de la avenida sin conservar ni una huella de todo lo ocurrido, ni una sola.⁴³⁴

Nesse caso, integra-se à narrativa o caráter efêmero dos eventos no cenário urbano. Novamente, trata-se de um acidente de trânsito e de suas repercussões na sociabilidade de centros maiores. Tal sociabilidade é marcada pelo anonimato da multidão que se concentra em torno do acidente e pela fugacidade de sua repercussão nos ânimos dos envolvidos. A atitude *blasé* desses anônimos parece ser o desfecho sublinhado em *Un año*. Como sistematiza Simmel,⁴³⁵ tal atitude decorre do excesso e da constância de estímulos aos quais está sujeito o habitante da metrópole. Responder a todos eles seria extremamente cansativo e esgotante, por isso, seu habitante desenvolveria uma aptidão para a indiferença e uma postura de certa apatia. Na cena descrita no romance de Emar, a reação é inevitável, assim como o rápido envolvimento de outros sujeitos sociais – transeuntes ou assistência pública. Ocorre o mesmo quando se forma um “cinturón zoológico suburbano” no “Accidente de Recienvenido” de Macedonio Fernández. No entanto, o que admira o narrador de *Un año* é a rápida desintegração desse “cinturón” e a recomposição do ritmo habitual após a detenção dos acontecimentos em um cenário que parecia mudar os destinos da cidade e do país.

O personagem de “El taxi”, de Felisberto, também aventura-se na multidão:

Aprovecho las circunstancias de que el “varita” hace señal de que los vehículos se detengan; pero mis ideas siguen: ellas han comprendido que ya han estado demasiado tiempo adentro y que si no quieren que me encierren, deben trabajar para afuera. Entonces, he abierto la portezuela del taxi y me he perdido entre la multitud.⁴³⁶

Suas ideias não se detêm com a detenção do trânsito. Seguem em movimento e inquietam o passageiro. Precisam ser expressas, “trabajar para afuera”, impulso cuja consequência é o mergulho na multidão.

⁴³⁴ EMAR. *Un año*, p. 31-32.

⁴³⁵ SIMMEL. *Metrópole e vida mental*.

⁴³⁶ HERNÁNDEZ. *El taxi*. In: HERNÁNDEZ. *Los libros sin tapas*, p. 137.

Já em *Vida del ahorcado*, o personagem de Pablo Palacio sente-se prisioneiro na cidade. Nesse caso, o zoológico seria o próprio centro urbano. A cidade é assemelhada ao circo e o personagem, a um animal circense: “Aquí estoy a la sombra, enrejado dentro de la ciudad como mono de circo”.⁴³⁷ Entre malabarismos realizados com aparente naturalidade, a cidade ergue-se em muralhas pela “mano geométrica del hombre”. Em um dos seus bosques é idealizada uma revolução e componentes da fauna e da flora sugerem medidas para levar a “sangre y fuego” o combate contra o homem e a cidade grande.⁴³⁸ O “ahorcado” de Palacio é um sujeito “delirante”, que dá voltas e voltas em seu diário e registra, assim, o caminho de sua loucura. É um dos personagens que não comporiam o “cinturón” de anônimos fugazmente interessados em um eventual acidente. O “ahorcado” se aparta da multidão *blasé* em seu delírio.

Outro personagem que, embora filho da multidão urbana, não se camufla nela é o dândi. Um deles se apresenta no conto “La calle Florida” de Macedonio, outro se destaca da multidão em “La barba metafísica” de Felisberto Hernández, na seguinte descrição: “Había una cosa que llamaba la atención de lejos: era una barba, un pito, un sombrero aludo, un bastón y unos zapatos amarillos. [...] Él había creado esa figura y él andaba con su obra por la calle”.⁴³⁹ Fazendo de seu corpo uma “obra”, o dândi do conto de Felisberto

sabía que esa idea de él influiría de una manera especial en el ánimo de los demás. No había violentado la normalidad porque sí. No era tampoco el que se atreve a afrontar lo ridículo exponiendo una nueva moda. Tenía otro carácter: el recordar de pronto una moda pasada.⁴⁴⁰

Recordar uma moda passada é tratado como gesto que destoa do encaminhamento fugaz que encadeia uma moda em outra. É a insistência de fazer permanecer, no presente, a efemeridade da moda decadente. E essa, por sua vez, surge em uma composição excêntrica e provocante, que se propõe a chamar a atenção indiferente, *blasé*, dos sujeitos automatizados pela velocidade e pela multidão urbanas.

No contexto de modernização que marca as primeiras décadas do século XX na América Latina, surge a busca por linguagens capazes de lidar com os efeitos desse processo de modernização. Essa busca constituiu uma marca importante das vanguardas

⁴³⁷ PALACIO. *Vida del Ahorcado*. In: PALACIO. *Obras Completas*, p. 166.

⁴³⁸ PALACIO. *Vida del Ahorcado*. In: PALACIO. *Obras Completas*, p. 166.

⁴³⁹ HERNÁNDEZ. *La barba metafísica*. In: HERNÁNDEZ. *Los libros sin tapas*, p. 77.

⁴⁴⁰ HERNÁNDEZ. *La barba metafísica*. In: HERNÁNDEZ. *Los libros sin tapas*, p. 77.

latino-americanas.⁴⁴¹ Desde os desejos expressos pelos manifestos das diferentes vanguardas e suas construções poéticas, passando pela proposição de línguas “manufaturadas” a partir de outras línguas e regidas por uma gramática lúdica – como a *panlengua* e o *neocriollo* idealizados por Xul Solar – até a sugestão de novas propostas narrativas – da qual o *Museo* seria um caso extremado –, as primeiras décadas do século XX estiveram marcadas por esforços de modelar a língua e a linguagem literária e colocá-las em sintonia com as transformações percebidas e desejadas. Nesse sentido, por exemplo, Oliverio Gironde escreve os *Poemas para leer en el tranvía*. Quase homônimo, Felisberto escreve “Cosas para leer en el tranvía”, uma das partes que compõem *Fulano de tal*, com pequenos textos, de leitura rápida.

Coletâneas de textos curtos, como os poemas de Gironde e de Felisberto, podem ser vistas como soluções literárias que “caibam” na vida acelerada da cidade moderna. Nesse sentido, são uma forma de adaptação da produção literária aos leitores que se movimentam em maior velocidade. Por outra parte, é perceptível, também, o esforço de fazer com que o próprio texto assuma essa velocidade acelerada, como em um cinematógrafo, por exemplo.⁴⁴²

Ao lado das locomotivas, acidentes e tumultos, o cinematógrafo aparece nos textos dos escritores abordados como um dos ícones da Modernidade veloz. Nesse sentido, lê-se, na epígrafe de *Débora*:

Después de todo:

a cada hombre hará un guiño la amargura final.

Como en el cinematógrafo – la mano en la frente, la cara echada hacia atrás – el cuerpo tiroides, ascendente y descendente, será un índice en el mar solitario del recuerdo.⁴⁴³

Por esse objeto emblema de Modernidade, capaz de aumentar ou diminuir a velocidade de projeção, o personagem do *Almacén* de Felisberto Hernández pretende passar sua narrativa: “Ahora quiero agarrarlos a todos, los “hondos”, los superfluos y pasarlos por mi máquina cinematográfica a todo lo que da, ya me detendré cuando me

⁴⁴¹ A esse respeito, ver: PIZARRO. *América Latina*.

⁴⁴² Flora Süssekind escolhe o título de *Cinematógrafo de letras* para o estudo sobre a literatura brasileira e a modernização, em outro exemplo do cinematógrafo como emblema da modernização da linguagem literária (SÜSSEKIND. *Cinematógrafo de letras*).

⁴⁴³ PALACIO. *Débora*. In: PALACIO. *Obras Completas*, p. 113.

canse”.⁴⁴⁴ O personagem se recusa a pensar com calma e lentamente em prol de desenvolver as ideias com velocidade:

No, no pensaré despacio. Me detendré a prever cuando me levante con la maquinita cinematográfica y vea la cinta pasada con *ralentisseur*; entonces los pensamientos me marcharán tan lentos como las patas de los caballos cuando van a dar un salto.⁴⁴⁵

Mais adiante, reflete sobre a relação entre a velocidade de escrita e a profundidade daquilo que se pretende expressar: “unos quieren escribir con lentitud para que las cosas salgan hondas – yo no me puedo detener – otros harán promedios de escribir con cierta espontaneidad. Esta transacción me enfurece. Yo no puedo detenerme ni un momento porque me caigo”.⁴⁴⁶ Entra assim mais um ícone do movimento, veloz e moderno: o avião. No *Almacén*, o avião parece sustentar as ideias, não deixar que desapareçam. É o meio cuja velocidade se aproxima à velocidade dos pensamentos:

Hoy me levanté con la maquinita de la velocidad, tomaré un avión y viajaré por encima de las ciudades de los pensamientos ajenos, pero sin detenerme a pensar porque si se detiene la máquina me caigo. [...] A veces, cuando hago una afirmación o termino o redondeo un concepto, siento instintivamente el error como si el avión encontrara en su marcha un pozo de aire.

[...] quiero realizar la aventura de la velocidad, sentir el movimiento de las ideas con error y todo.⁴⁴⁷

Em outro texto, “Hace dos días”, igualmente o avião aparece como signo de aceleração e uma associação interessante entre a lentidão e o ódio:

Si hubiera pedido el avión más veloz para ir hasta ella, tampoco hubiera llegado a tiempo; y además, todo hubiera sido distinto. Entonces me empezó a parecer absurdo lo de los ferrocarriles y las cartas y los carteros: todo había que hacerlo lento, medido y como con odio.⁴⁴⁸

Como Macedonio Fernández, Felisberto compartilhava do desejo de aproximar escrita e pensamento. No entanto, para o escritor uruguaio isso significava, entre outras coisas, adquirir uma velocidade na escrita que fosse páreo para a velocidade das ideias. Em função disso, Felisberto Hernández estudou diferentes métodos de taquigrafia e

⁴⁴⁴ HERNÁNDEZ. Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días. In: HERNÁNDEZ. *Los libros sin tapas*, p. 140.

⁴⁴⁵ HERNÁNDEZ. Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días. In: HERNÁNDEZ. *Los libros sin tapas*, p. 142.

⁴⁴⁶ HERNÁNDEZ. Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días. In: HERNÁNDEZ. *Los libros sin tapas*, p. 19.

⁴⁴⁷ HERNÁNDEZ. Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días. In: HERNÁNDEZ. *Los libros sin tapas*, p. 142.

⁴⁴⁸ HERNÁNDEZ. Hace dos días. In: HERNÁNDEZ. *Los libros sin tapas*, p. 122.

desenvolveu um método próprio, no qual escrevia, simultaneamente, com as duas mãos – tarefa facilitada pelo fato de que, como pianista, possuía boa destreza em ambas as mãos.

Ao se pensar na separação que Hegel estabelece entre o tempo histórico e o tempo cronológico,⁴⁴⁹ o jogo com a temporalidade presente nesses textos se dá integralmente no primeiro. Um tempo humano, conceitual, vinculado à percepção do ritmo e independente do movimento orgânico cujas transformações fundam a separação dos dias, noites, horas, minutos etc. Superficial e quantitativo,

La aportación del tiempo del calendario consiste en una modalidad propiamente temporal de inscripción, a saber, un sistema de fechas extrínsecas a los acontecimientos. Igual que, en el espacio geográfico, los lugares referidos al aquí absoluto del cuerpo propio y del medio se convierten en lugares indeterminados que se dejan inscribir entre los emplazamientos cuyo plano traza la cartografía, del mismo modo el momento presente, con su ahora absoluto, se convierte en una fecha cualquiera entre todas aquellas cuyo cálculo exacto lo permite el calendario dentro del marco de tal o cual sistema de calendario aceptado por una parte más o menos extensa de la humanidad.⁴⁵⁰

É, pois, no tempo humano, histórico e da subjetividade que a aceleração da Modernidade é percebida. É, também, nessa dimensão que ela se integra ao texto literário dos escritores enfocados. As ideias, assim como o trânsito, parecem colapsar quando se detém. O ritmo de escrita tende a manter-se sustentado pelos pensamentos velozes, e, com isso, a própria escrita assume uma forma mais entrecortada.

Na produção dos quatro escritores, lidos no contexto de busca pela renovação da linguagem, ao lado do gesto autorreflexivo que suas narrativas comportam, a percepção de uma aceleração no modo de experimentar e conceber o mundo parece incidir sobre a presença de um fragmentarismo no texto. A narrativa linear e descritiva, que concatena cronologicamente os “grandes” eventos, mostra-se insuficiente para abrigar a diversidade de níveis de significação que a Alta Modernidade experimenta. A percepção dessa insuficiência que, no campo da historiografia, implica a opção pela recusa da estética narrativa em prol de análises estruturais científicas, culminou para os quatro escritores no desenvolvimento de construções multifacetadas e móveis, cujo perfil analítico e autorreflexivo é também marcante, assim como a apropriação do ritmo que se acelera e dos novos personagens urbanos.

⁴⁴⁹ “O tempo histórico rompe com o tempo orgânico pelo fato de que a mudança não age simplesmente na superfície, mas no conceito” (HEGEL *apud* RICŒUR. *Tempo e narrativa*, p. 345).

⁴⁵⁰ RICŒUR. *La memoria, la historia, el olvido*, p. 200.

4.2.2 Fragmentarismo

A aspiração de escrever conforme o ritmo do pensamento e o caráter autocrítico e reflexivo dos textos em questão terminam reverberando na feição das narrativas. Guardadas suas peculiaridades, as obras abordadas apresentam-se a partir de estruturas dispersivas que transitam por fora do encadeamento linear dos eventos. A linearidade do tempo e a racionalidade que este tempo comportaria – sob o conceito de progresso, por exemplo – são apartadas dos princípios de construção do *Museo* e também das demais obras. Os índices temporais que as organizam são imprecisos e as ligações de uma passagem para outra são pouco evidentes ou lógicas.

Como o livro imaginado por Morelli em *Rayuela*, essas obras também parecem partir de um desejo de desordem. Uma desordem que responde à insuficiência da ordenação lógica e cronológica e vem assumir seu lugar na dinâmica das representações. Com isso, os textos se estilhaçam. Apresentam rompidas as conexões entre as partes no movimento digressivo que realizam. O gesto de olhar para si mesmas confere a essas obras formas pouco nítidas e nada planas. A desordem aparece, pois, como opção, como forma de superação da ilusão de que o mundo seja racionalizável e passível de representação a partir da narrativa de desenvolvimento progressivo. A aparente incoerência mostra-se alternativa à ideia de ordem como baliza do fazer literário.

A escrita fragmentária refuga a concepção de romance como obra uniforme e fechada em si mesma para tomar rumos que se interrompem a cada gesto reflexivo. Como o *Museo*, as primeiras narrativas de Felisberto, e os textos de Emar e Palacio, abrem-se, viram-se do avesso e não hesitam em tomar os mais diversos descaminhos. A linha pela qual se equilibram “historiadores” e “literatos” torna-se labiríntica nas narrativas desses escritores e atravessa diferentes temporalidades.

No primeiro capítulo de *Débora* aparece a consideração de que

el libro debe ser ordenado como un texto de sociología y crecer y evolucionar. Se ha de tender las redes de la emoción partiendo de un punto. Este punto, intimidad nuestra, pedazo de alma tendido a secar, lo enfoco hacia los otros, para que sea encuadrado en un descanso dominical, o desdeñosamente rueda sobre una mesa descompuesta o en el atiborramiento de la mesita de luz.⁴⁵¹

⁴⁵¹ PALACIO. Débora. In: PALACIO. *Obras Completas*, p.116.

Por um lado, surge a necessidade de que o romance se apresente de modo organizado, de acordo com o desenvolvimento crescente da narrativa. Mas, por outro, aparece o desencadear da leitura. Essa perspectiva pode ser aproximada à ideia, apresentada no *Museo*, de que o desejo de congruência seria um “equivoco del mundo literario”.⁴⁵²

Contudo, o romance de Palacio não segue, necessariamente, uma regência crescente e evolutiva. Os bairros pelos quais transita o personagem Teniente são apresentados em blocos, como quadros independentes e subtítulados. O último capítulo acontece entre parênteses, com o esclarecimento que o introduz: “(Así, entre paréntesis, vamos a ver el episodio...)”.⁴⁵³ É interessante notar que o *Museo* também apresenta um capítulo entre parêntesis, além de outro que seria uma “página suelta en la novela”.⁴⁵⁴

Em *Vida del ahorcado* o fragmentarismo é acentuado, o texto é construído em partes que não necessariamente se interligam, como uma coleção de reflexões que não se ordenam em uma cronologia clara. De meses e números que podem sinalizar os dias desses meses, os subtítulos passam a indicativos temporais menos precisos como “otro día”. De modo similar, o *Almacén* se organiza em “el primer día”, “hoy es otro día”, “otro día más”, entre outros, da mesma forma como os capítulos do *Museo* se desenvolvem no “tiempo de abrir una flor” ou “un momento más, un momento menos”, organizando-se em indicativos temporais imprecisos e subjetivos.

Escrever sem rumo, ou seguindo o fluxo das reflexões que não raro se desenvolvem desordenadamente, por exemplo, é algo que se vislumbra na seguinte passagem do *Almacén*, de Felisberto:

Hoy mi personaje me ha visto tranquilo, ha pensado que estoy cuerdo y ha encontrado el momento oportuno de preguntarme donde voy a parar con todo lo que escribo...

[...]

Entonces me he animado a explicarle lo que no puede entender; que escribo sin tener interés de ir a ningún lado – aunque esto sea ir a alguno – [...] esta necesidad no tiene en mí el interés de enseñar nada.⁴⁵⁵

⁴⁵² FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 95.

⁴⁵³ PALACIO. Débora. In: PALACIO. *Obras Completas*, p. 139-140.

⁴⁵⁴ “(Paréntesis en la novela para un fragmento de ensayo)” e “Modelo de página suelta en la novela” encontram-se, respectivamente, nas páginas 215 e 219 de FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos.

⁴⁵⁵ HERNÁNDEZ. Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días. In: HERNÁNDEZ. *Los libros sin tapas*, p. 21.

O texto se arma parcialmente ao acaso. Sem destinação prévia, sem um *telos* predefinido, o romance não se desenrola rumo a um destino de esclarecimento – não há “interés de enseñar nada” –, mas segue o curso aleatório das reflexões. Estas, por sua vez, têm no rol de seus temas a constituição mesma do texto, o trabalho de escrita. Nesse trabalho, envolvem-se personagens e leitores, por exemplo, os quais intervêm nesse curso desviante da narrativa. No caso do *Almacén*, o personagem interrompe o autor para questionar o destino final do texto.

Em outro caso, o autor sinaliza ao suposto leitor, no corpo do texto que é narrado, aquilo a que deve ser dispensada especial atenção, como no conto “El antropófago” de Palacio: “Yo desearía que los lectores fijen bien su atención en este detalle”.⁴⁵⁶ Assim, o fluxo da narrativa é interrompido pelo próprio narrador e a atenção do leitor é chamada em detrimento do fluxo corrente de leitura.

Em *Ayer*, de Juan Emar, o narrador não apenas apresenta o dia em quadros até certo ponto desvinculados entre si, como também, ao final, retorna aos eventos narrados em uma curva circular. Com esse movimento, os eventos são rememorados e ainda mais desalinhados pelas lembranças que levam o narrador ao temor do delírio, e ele pede à esposa que fixe, ele e os eventos, em um único desenho que os contenha. O dia de *Ayer* se apresenta em partes autônomas e muito diversas entre si – da assistência a uma execução pública, passando por uma visita muito estranha ao zoológico, até uma confraternização de família, nenhum dos eventos se conecta aparentemente. Tais eventos, vale notar, apresentam-se em intervalos temporais autônomos que dificilmente caberiam, juntos, no período de 24 horas de um dia. Uma vez mais, é ressaltada a dimensão subjetiva do tempo humano, distinta do tempo cronológico.

Em *Miltín 1934*, a possibilidade de um enredo resumível se distancia definitivamente. O romance se apresenta em partes as quais, à diferença de *Ayer*, não se organizam sequer sob o núcleo dos eventos de um dia. Mais que eventos narrados, em *Miltín* figura uma série de reflexões sobre o desejo de escrever um conto e um romance, sobre a crítica literária, os volumes de história da literatura e demais reflexões do autor sobre o campo. A impossibilidade de ser resumida é um traço da narrativa do *Museo* compartilhado, especialmente, pelo *Almacén* de Felisberto, pelos três romances de Juan Emar e pelo *Vida del Ahorcado* de Palacio. Se, em parte, isso se deve ao caráter

⁴⁵⁶ PALACIO. El antropófago. In: PALACIO. *Obras Completas*, p. 16.

reflexivo que comportam, por outra parte, deve-se também ao fragmentarismo que os atravessa.

Juntamente com o que é dito, há uma valorização do não dito, dos intervalos entre cada parte por onde transita o leitor. Assim, no *Museo* o leitor ideal salteia entre os prólogos e capítulos do romance, o qual se interrompe com ausências coerentes com a valorização do “nada” como lugar criativo. No mesmo sentido, em “Filosofía del gángster” de Felisberto, a interrupção da leitura é solicitada como momento criativo, produtivo da leitura: “te pediré que interrumpas la lectura de este libro el mayor número posible de veces: tal vez, casi seguro, lo que tu pienses en esos intervalos, sea lo mejor de este libro”.⁴⁵⁷

Essas interrupções e os intervalos que intercalam as partes do texto são, assim, elementos constitutivos da narrativa. Não só o que se diz, mas também aquilo que não está dito significa o relato no interior da proposta estética do *Museo* e desse texto de Felisberto Hernández. Assim contestada a imagem de unidade, as narrativas se apresentam entrecortadas, daí a possibilidade de pensá-las como fragmentos. Conforme sinaliza Bartoszynski,⁴⁵⁸ esse tipo de fragmentarismo constitutivo dos textos, cujos intervalos e desconexões cumprem importante papel em sua significação, seria um fragmentarismo estrutural. Determinante da estruturação entrecortada, esse caráter fragmentário combina-se na abertura da obra a distintas leituras e convida a significações criativas. Inseridas nessa lógica do fragmentarismo estrutural, podem ser lidas como emblemáticas as propostas de “libro abierto” do *Museo de la Novela de la Eterna*, assim como a ideia de Felisberto Hernández em *Libro sin tapas*, na qual é colocado que “este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él”.⁴⁵⁹

Além das aberturas que estabelecem o caráter estrutural do fragmentarismo, a opção por realizar a obra em partes até certo ponto independentes entre si marca os quatro escritores e relaciona-se ao desejo de ruptura com a noção de ordem narrativa. Por essa perspectiva, se aproximariam da ideia de Gide de que “es preferible la incoherencia al orden que deforma”.⁴⁶⁰ A deformação entra, pois, como condição de possibilidade de representação. A ordenação apenas geraria a ilusão de coerência. Sendo assim, a desordem dos fragmentos e do curso da narrativa – ilustrado na forma

⁴⁵⁷ HERNÁNDEZ. Filosofía del gánster. In: HERNÁNDEZ. *Los libros sin tapas*, p. 133.

⁴⁵⁸ BARTOSZYNSKI. *Teoría del fragmento*.

⁴⁵⁹ HERNÁNDEZ. *Libro sin tapas*. In: HERNÁNDEZ. *Los libros sin tapas*, p. 45.

⁴⁶⁰ *Apud* BARTOSZYNSKI. *Teoría del fragmento*, p. 1.

labiríntica que alguns desses textos assumem – seria um modo de denunciar a improdutividade das narrativas ordenadas no desejo de representarem o mundo real.

Ao elencar distintas declarações e definições a respeito do fragmentarismo – de Barthes, Gide, Derrida, Culler, entre outros –, Bartoszynski considera que a noção de fragmento e de fragmentarismo comporta um “valor estoico o cognoscitivo”,⁴⁶¹ evocando distintas reflexões sobre a literatura. São reflexões que dizem respeito tanto ao processo de criação literária, quanto às formas de ler e interpretar. Por esse viés, combinam-se a postura reflexiva e a opção pelo fragmentarismo e por certa desordem, como um par de características que se articulam nos textos abordados.

Como já sinalizado no capítulo anterior, a produção literária de Pablo Palacio e a de Juan Emar, o conjunto dos textos iniciais de Felisberto Hernández e o *Museo* de Macedonio Fernández apresentaram, à crítica, dificuldades de classificação. Os romances desses autores são questionados como pertencentes a esse gênero, seja por suas formas – instáveis e dispersivas –, seja pelo conteúdo que apresentam. Como sinaliza Bartoszynski, a ideia de fragmento rompe com a definição do gênero. Os textos fragmentários não se deixariam definir totalmente pelo gênero literário a que supostamente pertencem:

la fragmentariedad estructural parecería posible de reconocer donde quiera que el texto es vinculado a un determinado género, pero al mismo tiempo transgrede la definición genérica

[...]

De acuerdo con esto, el fragmento se hallaría en un terreno de inestabilidad genérica, lo mismo que el ensayo, y hasta habría que atribuirle el rasgo de estar puesto a toda clase de categorización genérica.⁴⁶²

Assim, vislumbrados a partir da ideia de que sejam estruturalmente fragmentários, os textos abordados apresentam potencializada sua polissemia. Como a arquitetura vazada e labiríntica do *Museo*, esses textos contestam, com suas formas, a noção de integridade da obra e do romance como um universo esfericamente ordenado. Ao contrário, não hesitam em tomar desvios e deixar os indícios de suas reflexões como forma de contestar a tradição e anunciar os limites da representação.

Bartoszynski associa a teorização sobre o fragmento – da herança do romantismo ao emprego do conceito como ferramenta interpretativa proposto por Derrida – ao contexto contemporâneo no qual se estabelece a imagem da

⁴⁶¹ BARTOSZYNSKI. *Teoría del fragmento*, p. 2.

⁴⁶² BARTOSZYNSKI. *Teoría del fragmento*, p. 12.

desconstrução.⁴⁶³ As obras e seus significados se desfazem ao ritmo acelerado das mudanças, “desmancham no ar”, e o fragmento aparece como recurso de interpretação. Contudo, em relação ao *corpus* abordado, a opção pelo fragmentarismo – reflexivo e integrado à aceleração moderna – parece dizer respeito a um momento anterior: antes de se “desmancharem no ar”, suas obras colocam em xeque a própria noção da narrativa como algo “sólido”.

Na dinâmica moderna acelerada, que assume certo grau de subjetividade, o fragmentarismo dessas obras integra-se à construção de linguagens alternativas. Não seria o caso das propostas vanguardistas comentadas por Gumbrecht, que rompem com a função representativa, mas, ao contrário, elas parecem propor novas maneiras de lidar com a linguagem em sua relação com o mundo e com o tempo. Assumem a forma de caleidoscópios que se reorganizam a cada movimento.

4.2.3 Literatura como versão

Sob essa perspectiva de constante reorganização, é possível vislumbrar, no *Museo* e nos textos de Felisberto, Emar e Palacio, a ideia de que a obra literária seja concebida como versão. Corridos séculos de Modernidade e multiplicadas as possibilidades de representação, esses autores parecem assumir a postura de que lhes cabe manusear um material disponível e já trabalhado em outras obras. A arte, e, dentro dela, a literatura, é, pois, percebida como uma questão de perspectiva e de armação:

¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea?

El problema del arte es un problema de traslados. Descomposición y ordenación de formas, de sonidos y de pensamientos. Las cosas y las ideas se van volviendo viejas. Te queda sólo el poder de babosearlas.

¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea?⁴⁶⁴

O procedimento de construção da obra importa mais do que aquilo que ela representa ou pretende contar. O literato, assim como o historiador, deve armar, decompor, deslocar os elementos. Nessas ações, a obra é construída. Essa ideia da obra literária como construção torna coerente o movimento de expor seus alicerces e critérios de armação. O gesto de reflexão teórica que acompanha seus meandros, tornando-se parte do fazer literário, aparece em sintonia com a perspectiva da obra como versão.

⁴⁶³ BARTOSZYNSKI. *Teoría del fragmento*, p. 2.

⁴⁶⁴ PALACIO. Vida del ahorcado. In: PALACIO. *Obras Completas*, p. 151-152.

Se o século XIX construiu romances como unidades ordenadas e coesas, nas primeiras décadas do século XX esses escritores vêm reverter essa organização e fragmentar sua coesão. No gesto de espelhar seus mecanismos de funcionamento e, assim, deformar o aspecto esférico do romance, essas narrativas depositam suas apostas em seus próprios procedimentos. Nesse sentido, o jogo intertextual se explicita. Outras obras são evocadas para compor o texto que se constrói, como, por exemplo, a *Divina comédia* ou os *Cantos de Maldoror* em *Un año* de Juan Emar. Ou, no caso de Felisberto Hernández, que, embora não explicita a referência a outras obras, evoca clichês literários: “Este futuro libro lo dedicaré a mi persona ‘como muestra de profundo aprecio intelectual’. No sé precisamente a quién he tomado esa frase que transcribo; posiblemente la debo haber visto en muchos lados”.⁴⁶⁵

Mergulhada em ironia, essa dedicatória desenvolve-se em uma reflexão a respeito da falta de modéstia de certos escritores. Como contraponto, em outro texto, Felisberto constrói um personagem escritor – “El Fray” – que se diferencia da maioria dos escritores por sua postura diante do fazer literário: “En su obra es tan sobrio, fuerte y fecundo como en su vida. [...] No rebusca la originalidad en asuntos raros; es original donde es más difícil serlo: en las cosas comunes”.⁴⁶⁶

Uma vez avaliado que o valor da obra não descansa sobre a originalidade de um tema, mas na forma de abordá-lo – consideração encontrada nas obras dos quatro escritores –, os caminhos eleitos para a composição da narrativa assumem extrema relevância. Entre eles, a exposição dos procedimentos de construção e dos meandros teóricos que balizam o texto já foi apontada como marca importante. Outro elemento que marca esses caminhos de composição das obras diz respeito ao caráter analítico que comportam.

Tal como as propostas que inauguraram o retorno da narrativa no campo da historiografia em fins do século XX, no início do século esses textos abriram mão da hegemonia descritiva na construção das narrativas. A hipertrofia da dimensão analítica do relato, estreitamente relacionada à postura reflexiva sinalizada no início deste capítulo, culmina na estrutura fragmentária e, ao mesmo tempo, antianedótica das obras. Diferentes níveis narrativos são sobrepostos – relato e evocação do relato – que desafiam a precisão de um foco temático. Nesse sentido, a cada intervenção reflexiva do autor em relação aos elementos do texto – enredo e personagens, por exemplo –, os

⁴⁶⁵ HERNÁNDEZ. Filosofía del gánster. In: HERNÁNDEZ. *Los libros sin tapas*, p. 131.

⁴⁶⁶ HERNÁNDEZ. El Fray. In: HERNÁNDEZ. *Los libros sin tapas*, p. 130.

mecanismos de construção do texto são iluminados, assumindo maior relevância que os eventos narrados. A esse respeito, coloca-se no *Museo* a consideração de que o enredo – em especial os clichês – pode chegar a prejudicar a narrativa:

No es cierto que la intriga, las sorpresas, acrecienten el interés de un romance. [...] Al contrario, considero que hechos raros, caracteres singulares, casualidades que salvan o desbaratan conflicto de pasiones con situaciones sociales y parentescos, el odio que se trueca en amor, etc., dañan.⁴⁶⁷

Abrindo mão da hegemonia do enredo como núcleo da narrativa, os textos se armam em reflexões introspectivas, ou seja, analisam cada gesto narrado e cada aspecto da narrativa. Mais visíveis que os eventos superficiais descritos, são as análises que se desenvolvem a partir deles. Desse modo, por exemplo, cada experiência narrada em *Ayer* abre-se em uma série de reflexões das mais diversas naturezas. Nada é dado como fato consumado, como uma informação a mais. Em *Miltín 1934*, no qual figura o desejo de escrita de outros textos, são descritas análises dos elementos internos à construção da ficção. O narrador de *Miltín* analisa sua própria condição, aspecto que Alejandro Canseco-Jerez sinaliza em estudo sobre Emar:

Contrariamente a la novela tradicional, en la cual el narrador omnisciente posee la visión interna y externa de sus personajes, manejando con maestría el destino, los pormenores y accidentes que tienen lugar en el curso de la narración, en narrados de *Miltín 1934* se declara impotente e incompetente, al mismo tiempo que manifiesta un ostensible malestar antes estas contradicciones insalvables.⁴⁶⁸

Ao colocar no interior da ficção um espelho que reflete cada movimento do autor e dos personagens, a narrativa deforma-se em relação à linearidade que serviria de referência. Trata-se de estudar cada movimento e analisar toda situação narrada. Se o tema e o enredo importam pouco para o estabelecimento do valor da obra, se esta se sabe versão de algo que já foi pensado e representado de alguma maneira, o procedimento de escrita assume um lugar precioso em seu aspecto final: “Yo me arriesgo a publicar esto aunque mañana piense que está mal, y mañana no negaré lo que era el día anterior para que sepan el proceso de mi pensamiento”.⁴⁶⁹ Importam, assim, os caminhos e descaminhos da construção do texto literário, o registro de sua confecção e as reflexões envolvidas em sua composição.

⁴⁶⁷ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 309.

⁴⁶⁸ CANSECO-JEREZ. Introducción y historia del texto, p. 561-562.

⁴⁶⁹ HERNÁNDEZ. Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días. In: HERNÁNDEZ. *Los libros sin tapas*, p. 139.

Uma vez destituída a hegemonia do enredo, a narrativa deixa de ser “a organização de materiais numa ordem de sequência cronológica e a concentração do conteúdo numa única história corrente, embora com sub-tramas”⁴⁷⁰ para abarcar a reflexão e análise desse “material” e abrir mão de uma “única corrente”. No caso desses escritores, as “sub-tramas” emergem e adquirem ênfase, em detrimento da organização em um enredo central. Por sua vez, essas “sub-tramas” são compostas de reflexões analíticas sobre os elementos internos e externos aos procedimentos de construção do texto. As análises podem dizer respeito à construção dos personagens – como exemplo de um elemento interno – ou a um barrigudo com quem se depara o personagem – como elemento externo.⁴⁷¹

As versões propostas por esses escritores apostam na análise constante dos elementos que compõem a narrativa. Isso confere ao texto uma estrutura que comporta diferentes níveis e lhe dá volume. Esses níveis ou camadas se entrecruzam e se sobrepõem em prol de um viés analítico que implode o encaminhamento linear do enredo e extrai do tema sua função nuclear. O caráter criativo descansa, pois, na armação desse volume – reflexivo, fragmentário e analítico – cujas partes se remetem umas às outras ao mesmo tempo que se dispersam, decompondo a corrente narrativa em feixes que se desenvolvem em densidade.

4.2.4 Aberturas

Característica dessa estrutura volumosa e entreaberta do *Museo* – compartilhada especialmente por alguns textos de Felisberto Hernández e ilustrada em *Miltín 1934*, de Juan Emar, e em *Novela guillotizada*, de Pablo Palacio – é a imprecisão do início e do fim da narrativa. Tanto o *Museo* quanto o *Libro sin tapas* admitem a postergação do início e a falta de conclusão definitiva como elementos constitutivos da obra. Nesse sentido, essas postergações são opções declaradas, entre outras que vão constituindo o percurso das narrativas.

⁴⁷⁰ STONE. O ressurgimento da narrativa, p. 13-14.

⁴⁷¹ O personagem de *Ayer* desenvolve toda uma análise a respeito do “panzudo” que encontra em uma sala de espera. A análise é, inclusive, desmembrada em partes, seu método é exposto e discutido. EMAR. *Ayer*, p. 59.

O adiamento do início, pela ênfase que assume na coleção de prólogos do *Museo*, termina integrando-se às demais eleições estéticas que questionam o romance como unidade coesa e coerente:

El conjunto de páginas con que precedo la iniciación de la novela y anticipo mucho de su contenido, es una probanza, un desafío sin bravatas, que deseo sentar para demostrar que el goce artístico de una novela en nada depende de un desenlace ocultado y raro.⁴⁷²

Com isso, é contestada a noção de romance como desenvolvimento linear de um enredo, articulado em início, meio e fim, cujo desfecho funcionaria como atração principal e motivação da leitura – modalidade de leitura para a qual Macedonio cunhou o termo específico de “lector de desenlaces”. É nessa chave que pode ser lido, também, o “Prólogo de un libro que nunca pude empezar”,⁴⁷³ de Felisberto Hernández.

Sob a perspectiva dos textos como obras fragmentárias, ou seja, “não inteiras”, essa característica de não possuírem início e fim precisos combina com a noção de que possuam um fragmentarismo estrutural. Conforme sinaliza Bartoszynski,

la fragmentariedad estructural [...] tendría el carácter de una desviación multidireccional y más o menos clara, pero únicamente en relación con los textos respecto a los cuales se pueden formular reglas de integridad estructural – diferentes en el marco de diferentes convenciones. Entre ellas está, por ejemplo, el principio de un comienzo o final definidos.⁴⁷⁴

Com isso, a abertura estrutural relaciona-se aos modos de apreender e apresentar a obra. Como exemplo de um início “formalmente irregular”, Bartoszynski menciona a abertura de *Cosmos*, romance de Gombrowicz.⁴⁷⁵ Uma vez mais aparentam-se o escritor polonês e Macedonio Fernández. No entanto, há uma diferença fundamental entre o início de *Cosmos* e os inícios do *Museo* ou do *Almacén* de Felisberto. Em *Cosmos*, o enredo se dá por iniciado sem introdução, caindo, o leitor, no corpo brusco do estranho enredo que se desenvolve. Já no *Museo* e no *Almacén*, as introduções se multiplicam e conduzem uma parte importante das obras. São elas que comportam boa parcela dos motivos expostos para a mobilização da escrita, suas diretrizes teóricas e os dilemas do autor. O jogo da ficção se estabelece nas teias desses inícios múltiplos que,

⁴⁷² FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 309.

⁴⁷³ HERNÁNDEZ. Prólogo de un libro que nunca pude empezar. In: HERNÁNDEZ. *Los libros sin tapas*, p. 44.

⁴⁷⁴ BARTOSZYNSKI. *Teoría del fragmento*, p. 11.

⁴⁷⁵ Assim se inicia o referido romance: “Vou contar-lhes uma outra aventura ainda mais estranha...” (GOMBROWICZ. *Cosmos*, p. 7).

eventualmente, dizem algo sobre a própria angústia da folha em branco e sobre a busca dos caminhos da narrativa.

Se escrever, como propõe Derrida,⁴⁷⁶ é a paixão por começar, Macedonio Fernández e Felisberto Hernández protelam esse momento crucial e conferem a ele uma duração não usual. No *Museo*, os prólogos se apresentam com certo encanto, multiplicam-se e parecem sempre insuficientes. Assim, em “uno de los veintinueve prólogos de una novela imprologable”, considera-se a postergação do início do prólogo: “Dejo hecho el título solamente, pues: Un prólogo que empieza en seguida es gran descuido: el preceder que es su perfume se le pierde”.⁴⁷⁷ Esse adiamento que “perfuma” o romance, pleno de promessas e explicações, acaba assumindo tal importância que terminaria encobrando o romance em si:

No lo empiezo, lector, porque al estudiarlo someramente comprendí que ya tenía mi pórtico para la Novela. Me siento intimidado: es por primera vez que mientras me entretenía fácilmente en hacer prólogos, me doy cuenta de que estoy comprometido a una novela, que llegaría el momento en que habría que concebirla completa y darle forma.⁴⁷⁸

Mais adiante, o início postergado pelos inúmeros prólogos beira o impossível: “Muchos plazos obtuve para mi novela pero se me escapó que no fuese posible su comienzo. [...] mi obra tan difícil y tanto prometida, postergada comenzada”.⁴⁷⁹ O romance é, assim, definido por esse postergar constante. Entretanto, ao fim e ao cabo, existe um romance dentro do *Museo* que, por mais atípico que seja, inicia-se em algum momento. No *Almacén*, por sua vez, são também ensaiados começos para a redação de uma obra. Todos os movimentos iniciais, providências práticas e perspectivas teóricas são narrados, desde, por exemplo, a compra do caderno no qual a “gran obra” seria escrita:

fui al almacén de la esquina a comprar un cuaderno. [...] Cuando estuve en el almacén y pedí los cuadernos para verlos estaba lejísimos de pensar que dentro de un momento resolvería el título que le pondría a la gran obra; pero sucedió así: me gustó mucho el color de las tapas de uno de los cuadernos, decidí comprar precisamente ese; el nombre del cuaderno era “Adelante” y así como los jugadores presienten la suerte en el primer número que ven, así presentí yo que si le ponía a la obra “Adelante” acertaría a realizar la gran obra.⁴⁸⁰

⁴⁷⁶ DERRIDA. *L'écriture et la différence*.

⁴⁷⁷ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 47.

⁴⁷⁸ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 105.

⁴⁷⁹ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 316.

⁴⁸⁰ HERNÁNDEZ. Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días. In: HERNÁNDEZ. *Los libros sin tapas*, p. 23-24.

Contudo, tal obra não chega a ser escrita. O autor desanima. Fica, então, o registro de um diário sobre o desejo de escrever uma obra, sobre os procedimentos iniciais que envolvem sua escrita, menos a própria escrita. Essa redundância que faz do começo um conjunto de digressões, que mais desviam do que introduzem aquilo que se pretende iniciar, marca especialmente o *Museo* e o *Almacén*. Não obstante, a escrita sobre o desejo de escrever uma obra marca a produção dos quatro autores. Como já foi apontado, *Miltín 1934* é um romance no qual uma das questões que se coloca é o desejo de escrever um conto e outro romance. Quanto ao romance, seus personagens se dispersam e o prazo se esgota antes da conclusão da obra. E quanto ao “Cuento de la Noche”, o que dele figura é, também, uma constante protelação:

¡Viva el cuento de la noche!

Cuento de la noche. Y nada. Ruidos. Ta gueule! (Porque un espíritu ha querido interrumpirme). Sí, pero: esto, los ruidos, el espíritu volvería a ser un pretexto para hacer literatura. Bon.

Sé todo de antemano.

Es decir: lo sé cuando se trata de escribir y lo que voy a leer mañana.

“la machine, la machine”

[...]

Entonces escribamos el

Cuento de la Noche.

Nada.

Falta pisco.

¡Tan! (Sonó una campana)

Littérature.

(Prononcez le tout en français s.v.p.)

Bueno es escribir.

!No tengáis ningún miedo!

[...]

Otra advertencia: los ensayos para empezar el *Cuento de Medianoche*, están escritos con grandes letras y saltándose, entre frase y frase, muchos renglones.

Pues bien, he aquí como goteaba el papel de abajo hacia arriba:

A cada palabra empezada, me decía algo así:

_ ¡Qué horror que se gaste de tal modo tan buen papel! ¿No sería mejor un block ordinario? O siquiera escribir apretadamente. O un cuadernito de 0.40. Etc.

Y yo respondía:

_Si la calidad del papel y las tapas verdes me hacen observaciones y las escucho y me distraigo, etc., ¿No es acaso una pretensión que raya en lo

ridículo querer que solo, aislado, puro, corra y gotee mi lápiz un cuento de medianoche?⁴⁸¹

Afinal, não se escreve nada mais do que o desejo de escrever e as interrupções e distrações. Novamente, o suporte da escrita figura entre as divagações, remetendo para a folha em branco e para a insuficiência da materialidade do texto: do lápis não goteja literatura.

A página em branco, de alguma maneira, cristaliza a imagem das aberturas do texto. No *Museo*, como já mencionado, existe uma página em branco que precede o primeiro capítulo do romance e serve para o leitor passear antes de entrar efetivamente no enredo. Em *Débora*, de Palacio, a página “de un suave color blanco” aparece ao final, após a morte do “Teniente”. Nesses “brancos”, os textos não apenas se interrompem, como também sugerem a abertura a algum tipo de intervenção, tal como o *Libro sin tapas*, no qual “se puede escribir, antes y después”, e como a proposta do *Museo*, cuja abertura às intervenções no “libro abierto” se coloca, inclusive, como convite.

A página em branco é, pois, um dos signos de abertura desses textos e funciona como a cristalização dos espaços de intervenção, das interrupções e aberturas da estrutura fragmentada. Nisso, coincidem com a definição de Umberto Eco,⁴⁸² segundo a qual a obra aberta comportaria o máximo de desordem e o mínimo de ordem, oferecendo, assim, espaço para diferentes intervenções e significações, potencializando sua polissemia.

A tentativa fracassada de escrita figura, também, nos contos “Novela Guillotinada” e “La Envenenada” de Pablo Palacio e Felisberto Hernández, respectivamente. No primeiro, pensa-se no argumento para um romance cujo personagem, ao fim e ao cabo, perde a cabeça e impossibilita a redação. No segundo, um literato em busca de tema para escrever um conto se depara com a situação sugestiva de uma garota morta, envenenada. O literato analisa todo o cenário da morte, encarna um personagem – literato – para aqueles que o acompanham à cena do acontecido, pensa em como desenvolver seu conto a partir da situação que experimenta. No entanto, ao voltar para casa, não consegue escrever. Esse literato aparece como outro dos personagens que vivencia a sensação estranha de desligamento entre corpo e mente: estranha seus pés, passa mal, vomita e torna a caminhar pela casa em busca de um tema.

⁴⁸¹ EMAR. *Un año – Ayer - Miltín 1934 - Diez*, p. 134.

⁴⁸² ECO. *A obra aberta*.

O adiamento do início e a destituição de um encerramento preciso para os textos – marca presente nos quatro autores – funcionam como signos do encaminhamento imprevisível do texto. A abertura dessas obras se deve, entre outros, à combinação de uma série de elementos que as caracteriza como resistentes à circunscrição precisa dos gêneros narrativos. Entre esses elementos podem ser considerados os aspectos aqui abordados, de assumir uma postura reflexiva e analítica, estilhaçar o encaminhamento linear da narrativa e conferir relevância aos procedimentos que conduzem à construção do texto, em detrimento do desenvolvimento do enredo. Próprios aos questionamentos que emergem com a Modernidade, tais aspectos levantam a discussão a respeito das possibilidades de representação e da lapidação da obra como uma unidade total em si mesma.

Por um lado, textos destituídos de início ou de fim precisos e bem determinados, apresentam a inconclusão como elemento essencial da narrativa, tornando-se irreduzíveis ao resumo. Por outro, o fato de não serem resumíveis combina com o caráter modelável e flexível que atravessa suas estruturas.⁴⁸³ Com isso, podem ser rearmados a cada intervenção de leitura e reinventados em novas significações, como ocorreu com as obras desses autores a partir de fins dos anos 1960. Foram relidos e adquiriram novos significados no campo literário latino-americano. Suas narrativas, de construções maleáveis e autorreflexivas, foram reclamadas como apoio para as propostas de renovação do fazer literário.

No *Museo de la Novela de la Eterna*, o fim é considerado uma formalidade comum aos romances, localizado no momento em que os volumes se calam, deixando a desconfiança de que nem tudo foi dito. O autor afirma que o *Museo* tem “la formalidad de un Fin, en el mismo punto en que lo tienen todas, en el punto de quedarse el volumen sin decir nada, lo que hace dudar que todo se haya dicho”.⁴⁸⁴ Com isso, mesmo a declaração de que se chegou ao fim e se concluiu o relato deixa a desconfiança em relação ao fato de que a narrativa tenha se encerrado e instaura a suspeita de que o romance seja infinito. Daí a sugestão de que um de seus títulos seja “Novela sin Fin” ou “Novela inseguida”, apontando para as aberturas constitutivas desse romance, que permitem que a obra seja rearmada em novas configurações e que, ao mesmo tempo, apostam na disposição do leitor para isso.

⁴⁸³ Esse aspecto é apontado por CORRAL. *Novelistas sin timón*, p. 315-349.

⁴⁸⁴ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos, p. 50.

Considerações Finais

Excêntricos e modernos

As cascatas da Modernidade, que movimentam a dinâmica das representações e as relações entre sujeito e mundo, entre observador e observado e transformam os nexos entre espírito e corpo desembocam, na Alta Modernidade, no questionamento da própria função representativa. Esse questionamento, que levaria à radicalização do descolamento entre linguagem e representação nas vanguardas europeias, como pontuou Gumbrecht, teria assumido outra feição nas vanguardas latino-americanas. Heterodoxas, essas vanguardas manteriam as relações representativas da linguagem e apontariam suas propostas de ruptura para outros alvos. Tais afrontas implicaram a transformação da linguagem literária, a adoção de formas alternativas e a formulação de novos significados para o texto literário. Contemporâneos e excêntricos em relação a essas vanguardas, Macedonio, Felisberto, Emar e Palacio são narradores que compartilharam com elas o gesto de tornar um tema literário o potencial de representação do texto, de propor a ruptura com a tradição e de buscar alternativas literárias condizentes com os processos de modernização que experimentaram.

A excentricidade desses escritores, entre uma série de características peculiares, consistiu na insistência em se aterem à forma narrativa e lançarem, a partir dela e, simultaneamente, em direção a ela, suas chispas irônicas e autocríticas, questionando ordenadores clássicos da narração, tais como cronologia, enredo e personagens. Tendo, por trás disso, uma postura desconfiada das relações entre sujeito e mundo, que olha para elas com os olhos investigativos e analíticos da reflexividade moderna. Essa postura reverbera nas relações entre texto e mundo extratextual, fazendo com que a narrativa se detenha a cada passo do trabalho de escrita e exponha seus meandros, mostre os alicerces teóricos e estéticos que sustentam cada elemento da construção. É como construção que esses escritores concebem o texto e seu valor literário, e é como versão – e não como criação de enredos originais – que suas propostas se erigem. Ao se deterem cada passo no gesto analítico e metaliterário, as estruturas do texto fragmentam-se, interrompem-se e questionam a possibilidade de totalização das representações narrativas.

Tal como o contato entre as palavras e as coisas, a bipartição dos homens em corpo material e espírito imaterial é uma percepção antiga, tida como escorregadia e

consiste em tema de reflexão desde a antiguidade da cultura ocidental. Como elementos fundamentais da construção das identidades, essas relações – entre os nomes e as coisas, e entre o material e o ideal do eu – são profundamente questionadas, e as certezas da identidade dos sujeitos e dos objetos são colocadas em xeque quando, no século XX, o potencial das representações se estilhaça. O sujeito do entendimento, que se identifica a cada representação formulada, é colocado em jogo na medida em que o potencial representativo, depois de multiplicado pela Modernidade Epistemológica, é estilhaçado diante de seu próprio excesso. A identidade vacila na percepção do descompasso entre corpo e espírito, entre a vivacidade das ideias e o continente material e denso do corpo, entre os nomes das coisas e as próprias coisas.

É a percepção de tal descompasso que dá origem ao *Diario del Sinvergüenza* e ao *Almacén de ideas* de Felisberto Hernández, nos quais os narradores afirmam escrever por medo de perder a razão. É essa mesma percepção que angustia o narrador de *Ayer* de Juan Emar, que pede que suas experiências sejam desenhadas dentro da silhueta de seu corpo em um intento de representação que contenha aquilo que escapa à sua concepção de si mesmo. É também o que o suposto autor alucinado de *Vida del ahorcado*, de Pablo Palacio, enxerga quando olha para sua sombra e não vê nada além dela e nada em seu interior. A questão que se coloca nesses textos, redigidos em forma de diários, é a aflição de não se saber ao certo onde firmar a identidade: se no corpo ou nas ideias, e a incerteza a respeito de seu controle. No registro dessa incerteza, as figuras de autor – supostos autores desses diários angustiados – também se esvanecem no dilema de suas identidades. Se autor é aquele que tem autoridade e domínio sobre o que escreve, esses autores, diferentemente, escrevem sobre a falta de domínio e de autoridade sobre si mesmos.

Por outra parte, é esse descompasso que sustenta a aposta de Macedonio Fernández em conquistar o leitor e fazer com que se sinta imortal, jogo do qual também participa a fragilização do conceito de autoria. Ao mobilizar o intelecto do leitor no manejo de conceitos abstratos como se fossem coisas e, ao contrário, no uso de nomes desconstruídos daquilo que nomeiam, o autor do *Museo* aposta no descolamento da identidade desse leitor da noção de um corpo material e provisório, perecível. Tal leitor vivenciaria, assim, a experiência de ser puramente ideia e, portanto, não perecível ao passar do tempo, tal qual a ideia da *Eterna* a cuja homenagem o *Museo* se destina. Dessa aposta participam as artimanhas que fazem transitar autor e demais leitores como personagens “por absurdo” do romance, fazem com que os personagens figurem como

coautores, função que o leitor é também convidado a exercer. Essa função seria exercida na medida em que o texto não se apresenta como obra concluída, fechada em uma unidade, mas como uma estrutura fragmentária que protela seu início e acusa o engano de seu fim. Na medida em que o texto se interrompe e toma desvios intempestivos, na medida em que se deixa como “libro abierto” ao que quiser escrevê-lo, o *Museo* abre este convite ao leitor e explicita seus espaços de entrada.

Como dispositivo de contenção do texto o autor é, pois, colocado em prova de legitimidade. Com esses personagens-autores, que não reconhecem claramente sua própria autoridade, os textos parecem clamar pela dispersão, e se estilhaçam em fragmentos cujo potencial de significação multiplica-se na diversidade de leituras, anárquicas, pois sem o governo explícito da figura firme do autor. Contudo, isso ocorre na dimensão fictícia das narrativas e não na dimensão política do campo literário. Nesta segunda, como visto no terceiro capítulo, ocorre o oposto da dispersão. Os textos de Macedonio, Felisberto, Emar e Palacio são frequentemente lidos em conexão íntima e determinante com suas imagens de autores. Excêntricas ou pintadas como excêntricas, as figuras desses autores acompanham o traçado da recepção de suas obras até o momento em que novas propostas narrativas e teóricas, difundidas na segunda metade do século XX, tornam seus textos apetitosos à releitura crítica. Curiosamente, os elementos que os fizeram ser lidos como excêntricos é que se tornaram os eixos da ressignificação de seus nomes e motivos para revisita aos textos.

Ao integrarem nas obras o movimento autorreflexivo, os corpos de suas narrativas parecem deformar-se e apontar para uma diversidade temática tal que multiplica as entradas de leitura, o que pode ser identificado como aspecto que favoreceu o potencial de atualização das obras e a recuperação dos quatro autores como precursores das inovações narrativas, cuja busca caracterizou uma parte da literatura latino-americana da segunda metade do século XX. “El canon no es un campo de flores bordado, sino un campo de batalla”, afirma Grínor Rojo⁴⁸⁵ apontando para as dinâmicas de difusão e apropriação dos nomes e obras na história literária. O obscurecimento ou a recuperação e valorização de autores e obras ocorrem de acordo com as questões que se levantam em cada época. E a bandeira da renovação da narrativa latino-americana na segunda metade do século XX promoveu a recuperação e ampliou a difusão desses

⁴⁸⁵ ROJO. *Clásicos latinoamericanos*, p. 6.

textos que, produzidos nas primeiras décadas do século XX, gozaram de pouca circulação e reconhecimento.

O desacerto entre os nomes e as coisas na segunda metade do século XX é o que possibilita a concepção teórica do texto como *écriture*, como unidade autorreferencial, sem lastro que não esteja contido em si mesmo. É a partir dessa perspectiva de radicalização da concepção do texto como unidade retórica e expressão de linguagem que a historiografia sofre acusação de não ser mais que construção discursiva, uma vez que o cordão com o universo extratextual teria sido cortado, deslegitimado. É a essa perspectiva francesa de *écriture* que a chamada Escola de Konstanz – da qual seriam representantes Jauss, Iser e Habermas, por exemplo – contrapõe a concepção da literatura como comunicação. Com isso, personagens e eventos são devolvidos a uma dimensão da cultura que extrapola o âmbito da linguagem. Nesse sentido é que o *Museo de la Novela de la Eterna*, bem como os demais textos abordados, foram compreendidos neste trabalho. Daí por que pareceu interessante pensá-los dentro do contexto da Modernidade, como maneira de identificar um solo cultural no qual se assentassem as excentricidades de suas obras. Por isso também foram considerados momentos de suas trajetórias de recepção, na medida em que constituem a oficialização dos mecanismos de significação dos autores e dos textos no interior do campo literário. Tais trajetórias, de traçado parecido, atestam a carga que esses textos atípicos levam consigo, e que é capaz de se reatualizar no contato com diferentes momentos históricos.

A aposta na especificidade cultural do *Museo* foi o que serviu de norte para a construção da pesquisa. Interessava entender como foi construída a imagem de Macedonio Fernández como escritor atípico, extremamente diferente dos demais, excêntrico e, ao mesmo tempo, reclamado como precursor de uma série de coisas. A figura do escritor que não se importava com o trabalho de escrita, e cujo mérito estaria no domínio da oralidade, fez parte desse personagem construído e alimentado pela crítica. Como ela, a ideia do *Museo* como romance que não foi jamais realizado, ou que não foi escrito para ser publicado também alimentou a construção de Macedonio como personagem do campo literário. Contudo, tanto uma quanto outra imagem parecem inconsistentes quando se considera, no primeiro caso, a quantidade de escritos teóricos sobre estratégias literárias legados por Macedonio, que apontam mais para o esforço de reflexão constante sobre a construção literária do que para qualquer descaso ou descompromisso com a atividade de escrita. É certo que o excesso e a dispersão dessas reflexões escapam – como é característico de muitos de seus textos – à organização

sistemática, mas atestam a presença constante de tais preocupações. E, no segundo caso, em relação ao *Museo*, de fato existe um romance de treze capítulos que tentam cumprir a proposta estética apresentada nos variados prólogos e promessas. Ele não apenas existe, como foi também organizado pelo autor no volume que consiste na Cópia Scalabrini Ortiz e distribuído a alguns amigos antes da publicação.

Tanto a relevância atribuída à atividade de escrita quanto a realização material do *Museo* alimentaram anedotas críticas que contribuíram para reforçar a excentricidade de Macedonio como escritor que não escreve e do *Museo* como romance irrealizado. É possível pensar nessas anedotas como estratégias do campo literário, que movimentaram, junto com anedotas mais pessoais, o nome de Macedonio Fernández. Igualmente estratégica parece ser a sua anexação, até hoje, ao nome de Borges, evocado para legitimar e validar a produção de Macedonio. Entre outras, essas estratégias de significação do nome de Macedonio deparam-se com o fato de que a publicação do *Museo*, nos anos 1960, se encontrasse com um contexto teórico e literário favorável à visita a textos menos ortodoxos. Com isso, a maleabilidade e as aberturas delineadas no “romance futuro” conferem a ele uma superfície de aderência que possibilita o estabelecimento de uma série de relações. Essa superfície de aderência parece decorrer do potencial de atualização de que o *Museo* dispõe e que possibilita sua anexação, por exemplo, a propostas literárias recentes.

Na medida em que Macedonio aposta no contato com o leitor, e que atribui à literatura a função principal de repercutir nesse leitor certo modo de vivenciar o mundo, ele preserva a função comunicativa do texto. Ao se propor a enfeitiçar o leitor, e fazer com que se immortalize por alguns instantes, uma das estratégias é a de manejar o texto como *écriture*, na configuração específica de construções heterotópicas. A partir do descolamento entre os nomes e as coisas, essas se realizam no estabelecimento de relações entre os conceitos, que seriam inviáveis na dimensão objetiva das coisas. São relações que inquietam porque jogam com as identidades e acontecem desarticuladas da lógica. Elas ocorrem quando, por exemplo, a cinza do cigarro do leitor cai, morna, em uma página do romance e é sentida por Dulcepersona; ou quando o romance corre o risco de trombar com outro romance, se caminha devagar. A heterotopia propõe uma aventura que, como sugeriu Barthes, “se situa à margem das pretensas finalidades da linguagem”⁴⁸⁶.

⁴⁸⁶ BARTHES. *O obvio e o obtuso*, p. 94.

Esse tipo de construção é também o que se encontra em *Un año*, quando o volume da *Divina Comédia* perde um personagem:

Empezó a llover. Cayó el agua despiadadamente. *La Divina Comedia* se mojaba, se filtraba. Sus palabras se iban a derretir sobre las piedras del pavimento. Bajé, llegué junto al libro, me agaché, estiré una mano y lo cogí, con el índice y el pulgar del borde superior del lomo de cuero. Entonces tiré hacia mí.

[...]

Y con el libro venían los despeñaderos, el suelo liso y dos figuras: Dante y Virgilio.

¡Atención! Dos figuras. No tres. Porque el hombre crucificado, crucificado siempre, no venía. A pesar de sus tres clavos, resbalaba por sobre su página, mejor dicho, dejaba resbalar la página, el libro todo bajo él.

Al cabo de un momento sus pies salían fuera por la base. Sus piernas, su espalda, sus brazos en cruz, su nuca que, al dar contra el pavimento, sonó con golpe seco.

Los tres clavos se hundieron en las piedras.

Volví hacia la puerta con *La Divina Comedia* empapada y con un personaje menos.⁴⁸⁷

Essas relações inusitadas se constroem no manejo da palavra escrita como unidade autônoma, no qual as letras assumem identidades próprias. É no mesmo sentido que ocorre algo ao amigo do narrador que certo dia, aparentemente ordinário, foi ler o jornal até que as letras começaram a se desprejar:

...pronto empieza a desprenderse de las páginas del periódico un ligero murmullo universal, que zumba alrededor de los oídos. Hay que leer. Miró las alza frente a sus ojos [...]. Las alza con gesto brusco, instantáneo. [...]

Junto con alzarlas y quedar perpendiculares, todas las letras de todas las palabras de la primera página, todas sin excepción alguna, se aflojaron, se desprendieron y cayeron con titilante ruido de cascabeles.

¡Buen amigo! Solo en su cuarto con una hoja en blanco ante su vista. [...] Cubierto de miles y miles de letras desparramadas sin significado ni razón.⁴⁸⁸

A despeito da função de compor palavras, as quais, por sua vez, nomeariam as coisas, as letras caídas, avulsas, adquiriram identidade própria:

Miró se pasea a lo largo de mi escritorio. A cada paso se desprende de su ropa una letra enredada en Ella. Junto a mis zapatos yace una “f”; una “t” cuelga de la reja de mi ventana; una “o” rebota contra el suelo, rueda ahora y, en su rodas atropella una mosca que plácida tomaba el triángulo de sol matinal que siempre a las 9 me visita.

No atino a dar ningún consejo.

⁴⁸⁷ EMAR. *Un año*, p. 8-9.

⁴⁸⁸ EMAR. *Un año*, p. 38-39.

César Miró se marcha.

Al traspasar mi umbral, ha dejado caer en él una “i” minúscula, ínfima “i” de alguna palabra perdida que en algún momento tuvo un significado cualquiera. Ahí está erecta, equilibrando su punto diminuto.

Mientras viva en esta casa bien me cuidaré de no pisarla. Haré un rodeo y le haré un saludo. Y ella permanecerá en mi umbral como una centinela que impida salir a las calles mis preocupaciones domésticas, e impida entrar a casa mis visiones callejeras.⁴⁸⁹

Com isso, o caminho da escrita se distingue do caminho da linguagem.⁴⁹⁰ As relações entre as palavras extrapolam a dimensão do possível lógico. Na proposta de Macedonio, essas heterotopias servem como estratégias para abalar as identidades do leitor e de suas representações do mundo. A dinâmica das representações que se estabelece incisivamente desde o século XVIII pode ser entendida como condição de possibilidade para essas construções heterotópicas atribuídas de funções extraliterárias. Tais construções estão presentes também em Felisberto e Palacio e consistem em outro aspecto compartilhado pelos quatro autores. No entanto, as construções heterotópicas das obras desses escritores tendem a cumprir a função de inquietar os olhares, de provocar o sentido crítico em relação à obviedade do mundo e de suas relações. Parecem estar relacionadas à recusa da função mimética da linguagem e fazem parte dos desvios que os escritores realizam para escapar à dinâmica de reprodução pretensamente realista da narrativa.

Contudo, o potencial comunicativo da literatura não é abandonado. Ao contrário, com a estrutura fragmentária, reflexiva e autocrítica, o *Museo* aposta no trabalho de leitura como condição de sua existência. É possível pensar nisso também em relação a Felisberto, Emar e Palacio, em função das características que apresentam em comum e do potencial de atualização que possuem, testemunhado pelo movimento de (re)valorização pelo qual passaram na segunda metade do século XX. Talvez nisso resida a possibilidade de esses textos serem legíveis atualmente, ou melhor, escrevíveis,⁴⁹¹ na medida em que solicitam uma leitura participativa.

⁴⁸⁹ EMAR. *Un año*, p. 38-39.

⁴⁹⁰ “As letras servem para compor palavras? Sem dúvida, mas também para algo mais. O quê? Abecedários. O alfabeto é um sistema autônomo, aqui provido de predicados suficientes, para garantir-lhe a individualidade: alfabetos ‘grotescos, diabólicos, cômicos, novos, encantados’ etc [...]. É uma cadeia signifiante, um sintagma exterior ao sentido, mas não exterior ao signo” (BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 94).

⁴⁹¹ De acordo com a proposição de Barthes em *S/Z*, que define os textos como “legíveis” e “escrevíveis”. Tal definição sinaliza para a postura que norteia a atividade da leitura, sendo a primeira passiva e, a segunda, participativa (BARTHES. *S/Z*).

No início do conto “El taxi”, Felisberto Hernández ilustra o jogo da leitura, que entrevê, que espia pelos cantos das letras.

Estimado colega: sí, sí, me refiero a ti lector, que te miro por los ojos, agujeros, cuerpos y desde los ángulos de estas letras. Tú pretenderás hacer lo mismo y aparentaremos el inocente juego de la “piedra libre”, si al movernos entre las letras, escondemos las armas.⁴⁹²

Leitor e autor animam-se a jogar um jogo “aparentemente” inocente, mas que exige, simultaneamente, perspicácia estratégica e cumplicidade. O leitor a quem esse autor estima aparenta-se aos leitores desejados pelo *Museo* e pelo *Rayuela*. Deve saber ver pelas aberturas das letras, saltar de uma para outra, movendo-se pelas entrelinhas. Esconde suas armas e, em cumplicidade, possibilita o jogo da leitura. O leitor ao qual ele se dirige é um leitor de quem se espera um espírito inquieto e a disposição de transitar por entre as partes dos textos. É um leitor disposto a interromper sua leitura e a lidar com a escrita interrompida, que anuncia seu início e, por um desvio, passa a outro tema. Para além da entrada no jogo, sua cumplicidade é reclamada no gesto do texto que apresenta seus porquês e os alicerces de sua construção.

Esse leitor, filho de sua Modernidade, estaria integrado ao movimento de voltar-se para si mesmo na realização de cada gesto de leitura e significação. Com isso, pode se confundir ao caminhar pelos labirintos espelhados dos textos, que mostram suas entranhas e divagam sobre minúcias as mais conceituais, e pode mesmo chegar a duvidar de sua existência objetiva diante de tantas voltas reflexivas. Mas ele não pode, jamais, cair na armadilha do bovarismo. Primeiro, porque nem a realidade, nem suas representações, apresentam a firmeza necessária para que tal armadilha se sustente. Segundo, porque os traços metaliterários que esses romances comportam fazem-no recordar frequentemente que lida com uma construção. Terceiro, porque essas narrativas apresentam-se de tal maneira informes e maleáveis, que solicitam certo tipo de atenção ao longo do percurso de leitura: é necessário saltar, estender pontes, armar e rearmar os sentidos. Ainda que os desafios propostos por essas narrativas possam tornar-se aventuras estonteantes, eles pedem que o leitor continue “armado” e consciente do papel que lhe foi confiado.

⁴⁹² HERNÁNDEZ. El taxi. In: HERNÁNDEZ. *Los libros sin tapas*, p. 134.

Referências

Referências de Macedonio Fernández

Adriana Buenos Aires: última novela mala. Obras Completas - vol.5. Buenos Aires: Corregidor, 1996.

Epistolario. Obras Completas - vol.2. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

Museo de la Novela de la Eterna. Ed. Crítica/Colección Archivos – vol. 25. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

Museo de la Novela de la Eterna. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1981.

Museo de la Novela de la Eterna. Obras Completas - vol.6. Buenos Aires: Corregidor, 1974.

Museu do Romance da Eterna. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

No toda es vigilia la de los ojos abiertos. Obras Completas - vol.8. Buenos Aires: Corregidor, 1974.

Papeles antiguos (Escritos 1982-1907). Obras Completas – vol.1. Buenos Aires: Corregidor, 1981.

Papeles de Recienvenido. Buenos Aires: Editorial Proa, 1929.

Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada. Buenos Aires: Losada, 1944.

Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada. Obras Completas - vol.4. Buenos Aires: Corregidor, 1981.

Poemas. México: Editorial Guaranía, 1953.

Poesía Completa. Madrid: Visor, 1991.

Relato, cuentos, poemas y misceláneas. Obras Completas - vol.7. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

Teorías. Buenos Aires: Obras Completas - vol.3. Corregidor, 1997.

Tudo e Nada: pequena antologia dos papéis de um recém-chegado. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

Referências Bibliográficas

ABÓS, Alvaro. *Macedonio Fernández, la biografía imposible*. Buenos Aires: Plaza & Janés, 2002.

ACERO, Marina Gálvez. Ricardo Güiraldes. In: BARRERA, Trinidad; INIGO MADRIGAL, Luis. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008. t. III: Siglo XX, pp. 99-106.

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. São Paulo: Editora 34, 2003.

AGUILAR, Gonzalo. Macedonio Fernández: modos de aparición y ausencia. In: FERRO, Roberto (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina: Macedonio Fernández – vol. VIII*. Buenos Aires: Emecé, 2007, pp.125-139.

AGUIRRE, Mariano. Orbitando a Juan Emar. *La Epoca*, 1992.

ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1954.

ANDRADE, Raúl. Treinta poemas de mi tierra y un hombre muerto a puntapiés. *Savia*, Guayaquil, n. 25, mayo 1927.

ANONIMO. Dos actos positivos de la generación de 1925. *La Nación*. 2ª sección: Artes, Letras, Bibliografía, Buenos Aires, p.3, 15 jun. 1952.

ARENAS, Braulio. Un arte de novelar. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 1979, p. E-2.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Celso Lafer. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1997.

ARLT, Roberto. *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: Corregidor, 1995.

_____. *El Juguete Rabioso*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1993.

ATTALA, Daniel (Ed.). *Impensador Mucho: ensayos sobre Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

_____. *Macedonio Fernández, lector del Quijote*. Buenos Aires: Paradiso, 2009.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKHTÍN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARRENECHEA, Ana María. Macedonio Fernández y su humorismo de la Nada. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos – vol. 25. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, pp.472-479.

BARRERA, Trinidad; INIGO MADRIGAL, Luis. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 2008. t. III: Siglo XX.

BARRIOS, Eduardo. Dos libros más de Juan Emar. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 28 ago. 1935, p. 17.

_____. *Miltín*, por Juan Emar. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 26 jun. 1935, p. 17.

BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*. Seguido de nuevos ensayos críticos. Trad. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI, 1997.

_____. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTOSZYNSKI, Kazimiers. *Teoría del fragmento*. Trad. Desiderio Navarro. Valencia: Episteme, 1998.

BELTRÁN, Oscar R. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Manuel Tato, 1938.

BENJAMIN, Walter. *Magia, arte, técnica e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIOY CASARES, Adolfo. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé, 1953.

BORGES, Jorge Luis. Ao oportuno leitor. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Proa, 1926.

_____. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

_____. *História universal da infâmia*. Rio de Janeiro: Globo, 1998.

_____. *Literatura fantástica: ciclo de conferencias en torno a la literatura fantástica*. Madrid: Siruela, 1985.

_____. *Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

BORGES, Jorge Luis. Palabras de Borges ante la tumba de Macedonio Fernández. *Sur*, Buenos Aires, mar.-abr. 1952, pp. 146-147.

_____. Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius. In: _____. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1987, pp.19-31.

BORINSKY, Alicia. El aprendizaje de la lectura. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos – vol. 25. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

_____. *Macedonio Fernández y la teoría crítica*. Una evaluación. Buenos Aires: Corregidor, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli et. al. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Coisas ditas*. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a História*. Trad. Jaime Guizburg e Tereza Cristina Silveira da Mota. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BUENO, Mónica. Historia literaria de una vida. In: FERRO, Roberto (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina: Macedonio Fernández – vol. VIII*. Buenos Aires: Emecé, 2007, pp.15-46.

BUENO, Mónica. *Macedonio Fernández, un escritor de Fin de Siglo: genealogía de un vanguardista*. Buenos Aires: Corregidor, 2000.

BUTOR, Michel. *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 2008.

_____. Le roman comme recherche. In: BUTOR. *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1969, pp. 7-14.

CALVINO, Ítalo. Felisberto Hernández, un escritor distinto. In: HERNÁNDEZ, Felisberto. *Nessuno accendeva le lampade*. Torino: Einaudi, 1974, pp.5-8.

CAMBLONG, Ana María. El archivo que se hizo cosmos. In: FERRO, Roberto (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina: Macedonio Fernández - vol. VIII*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

_____. Macedonio Fernández: performances, artefactos, instalaciones. In: GARCÍA, Carlos; REICHARDT, Dieter (Ed.) *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*. Bibliografía y antología crítica. Madrid: Iberoamericana, 2004, pp. 23-44.

_____. *Macedonio: Retórica y política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.

CAMUS, Albert. *El Extranjero*. Traducción de Bonifacio del Carril. Buenos Aires: Emecé, 1949.

_____. *La caída*. Traducción de Alberto Luis Bixio. Buenos Aires: Losada, 1957.

CANSECO-JEREZ, Alejandro. Cronología. In: EMAR, Juan. *Un año-Ayer-Miltín 1934 – Diez*. Ed. Crítica/Colección Archivos – vol.62. Poitiers: CRLA-Archivos; Córdoba: Alción, 2011.

_____. Introducción y historia del texto. In: EMAR, Juan. *Un año-Ayer-Miltín 1934 – Diez*. Ed. Crítica/Colección Archivos – vol. 62. Poitiers: CRLA-Archivos; Córdoba: Alción, 2011, pp. XIX-XXX.

CARRASCO MUÑOZ, Hugo. Guni Pirique, narratario de “Umbral”. *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, n. 20, nov. 1982, pp.63-78.

CARRASCO, Iván. La metalepsis narrativa en “Umbral” de Juan Emar. *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, n. 14, oct. 1979.

CARRIÓN, Alejandro. Pablo Palacio. In: MANZONI, Celina. *El mordisco imaginario: crítica de la crítica de Pablo Palacio*. Buenos Aires: Biblios, 1994.

CARRIÓN, Benjamín. *Mapa de América*. Madrid: Sociedad General Española de Librerías, 1930.

CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (Org.). *História da leitura no mundo ocidental*. Trad. Flavia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado, José Antonio Macedo Soares. São Paulo: Ática, 1998.

CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

_____. Escutar os mortos com os olhos. Trad. Jean Briant. *Estudos Avançados*, São Paulo, n. 24(69), 2010.

CHKLOVSKI, Vítor. A arte como procedimento. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski. In: EINKENBAUM *et al.* *Teoria do método formal*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1976, pp. 32-56.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

_____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CORRAL, Wilfrido. Colindantes sociales y literários de *Débora* de Pablo Palacio. *Texto Crítico*, año V, n. 14, pp.189-199, jul.-sep. 1979.

CORRAL, Wilfrido. Introducción del coordinador. In: PALACIO, Pablo. *Obras Completas*. Ed. Crítica/Colección Archivos – vol.41. Madrid; Barcelona; La Havana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2000, pp. XXIII-CX.

_____. Novelistas sin timón: exceso y subjetividad en el concepto de “novela total”. *MLN*, Hispanic Issue, v. 116, n. 2, pp. 315-349, mar. 2001. Disponible em: <<http://www.jstor.org/stable/3251623>>. Acesso em: out. 2010.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. v. 3.

_____. Felisberto Hernández carta em mão. In: CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. v.3, pp. 241-250.

_____. *62 modelo para armar*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.

_____. Prólogo. In: HERNÁNDEZ, Felisberto. *Las hortensias y otros relatos*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 1985, pp.7-17.

_____. *Rayuela*. Edición Crítica/Colección Archivos. Coord. Julio Ortega y Saúl Yurkiévich. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997.

CRISSMAN, Louise Thorpe. *The Works of Pablo Palacio: an early manifestation of contemporary tendencies in Spanish American Literature*. Tesis (Doctorado) – College Park, University of Maryland, 1973.

CUEVA, Agustín. Collage tardío en torno al *affaire* Palacio. In: PALACIO, Pablo. *Obras completas*. Ed. Crítica/Colección Archivos – vol. 41. Coord. Wilfrido Corral. Madrid: ALLCA XX, 2000, pp. 584-600.

DALMARONI, Miguel. Incidencias y silencios. Narradores del fin del siglo XX. In: FERRO, Roberto (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*: Macedonio Fernández – vol VIII. Buenos Aires: Emecé, 2007, pp. 83-124.

DARDO CÚNEO. *El romanticismo político*. Buenos Aires: Editorial Transición, 1955.

DARÍO, Rubén. *Los raros*. Barcelona: Maucci, 1905.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2007.

DEL BARCO, Oscar. Macedonio Fernández o el milagro del ocultamiento. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos – vol. 25. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, pp.463-471.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

DI BENEDETTO, Antonio. *Zama*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

DÍAZ YCAZA, Rafael *et al.* (Ed.). *Cinco estudios y dieciséis notas sobre Pablo Palacio*. Guayaquil: Casa de Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Guayas, 1976.

DONGHI, Tulio Halperin. *Historia contemporânea de América Latina*. Madrid: Alianza Editorial, 1972.

DUBY, Georges. *Domingo de Bouvines: 27 de julho de 1214*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1993.

_____. *Fundamentos de un nuevo humanismo: 1280-1440*. Barcelona: Carroggio, 1966.

_____. *O ano mil*. Lisboa: Edições 70, 1980.

ECHEVARRÍA, Roberto González; PUPO-WALKER, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 2006 - vol. II: El siglo XX.

ECO, Umberto. *A obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

EINKENBAUM *et al.* *Teoria do Método formal*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski. Porto Alegre: Ed. Globo, 1976.

EMAR, Juan. *Ayer*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 1935.

_____. *Un Año*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1935.

_____. *Umbral*. Santiago de Chile: Dibam, 1996.

_____. *Un año-Ayer-Miltín 1934 – Diez*. Ed. Crítica/Colección Archivos – vol. 62. Poitiers: CRLA; Córdoba: Alción, 2011.

ENGELBERT, Jo Anne. El proyecto narrativo de Macedonio Fernández. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos – vol. 25. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, pp. 373-348.

_____. *Macedonio Fernández and the Spanish American new novel*. New York: University Press, 1978.

ESTRELLA GUTIÉRREZ, Fermín; SUÁREZ CALIMANO, Emilio. *Historia de la literatura americana y argentina*. Buenos Aires: Kapelusz, 1940.

ESTUDIO ENTELMAN, Al Lector. In: FERNÁNDEZ MORENO, César. *Un lenguaje nacional: la escritura de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Estudio Entelman, 1976.

FAULKNER, William. *Las palmeras salvajes*. Trad. Jorge Luis Borges Buenos Aires: Sudamericana, 1940.

_____. *Mientras yo agonizo*. Trad. Max Dickman Buenos Aires: Santiago Rueda, 1942.

FEBVRE, Lucien. *El problema de la incredulidad en el siglo XVI, la religion de Rabelais*. Trad. Isabel Balsinde. Mexico: Unión Tipografica Editorial Hispano Americana, 1959.

FERNÁNDEZ LATOUR, Enrique. *Macedonio Fernández candidato a presidente y otros escritos*. Buenos Aires: Agon, 1980.

FERNÁNDEZ, María del Carmen. *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los años 30*. Quito: Ediciones Libri Mundi-Enrique Grosse-Luemern, 1991.

_____. Génesis y recepción crítica de la obra de Pablo Palacio. In: PALACIO, Pablo. *Obras completas* Ed. Crítica/Colección Archivos - vol. 41. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2000, pp. 527-583.

FERNÁNDEZ MORENO, César. El existidor. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1981, pp. IX-LXXX.

_____. *Un lenguaje nacional: la escritura de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Estudio Entelman, 1976.

_____. El Existidor. In: _____. *Un lenguaje nacional: la escritura de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Estudio Entelman, 1976, pp.44-63.

_____. *Introducción a Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Talia, 1960.

FERRARI, Oswaldo. *Conversación con Jorge Luís Borges*. Barcelona: Seix-Barral, 1992.

FERRER, Christian. *Cabezas de tormenta: ensayo sobre lo ingobernable*. Buenos Aires: Anarres, [s.d.].

FERRO, Roberto (Coord.). *Historia crítica de la literatura argentina*: Macedonio Fernández – vol. VIII. Buenos Aires: Emecé, 2007.

FOIX, Juan Carlos. Macedonio Fernández un presocrático. *La Nación*. 3^a Sección: *Letras, Artes, Bibliografía*. Buenos Aires, 15 dic. 1974, pp. 1-2.

_____. *Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Bonum, 1974.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GANDOLFO, Elvio. *Cuentos fantásticos y de ciencia ficción en América Latina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

_____. Macedonio Fernández. In: GANDOLFO, Elvio. *Cuentos fantásticos y de ciencia ficción en América Latina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

GARCÍA, Carlos. Arqueología de Papeles de Recienvenido (Macedonio entre Borges, Méndez y Reyes). Disponible em: <<http://www.elhablador.com/estudios.htm>>. Acesso em: 29 out. 2011.

_____. Edición crítica de un texto de Macedonio: “El accidente de Recienvenido.” Disponible em: <<http://www.elhablador.com/estudios.htm>>. Acesso em: 29 out. 2011.

GARCÍA, Germán Leopoldo. *Hablan de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1969.

_____. La escritura en objeto. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos – vol.25. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, pp.503-515.

_____. *Macedonio Fernández, la escritura en objeto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

GIMÉNEZ PASTOR, Arturo. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Labor, 1945.

GÓGOL, Nikolai V. *O nariz seguido de Diário de um louco*. Trad. Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2000.

GOLOBOFF, Gerardo Mario. La primera novela de Roberto Arlt: El asalto a la literatura. In: SEMINARIO SOBRE ROBERTO ARLT. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers. Sep. 1981, pp. 1-28.

GOMBROWICZ, Witold. *Ferdydurke*. Buenos Aires: Ed. Argos, 1946.

_____. *Ferdydurke*. Buenos Aires: Sudamericana, 1964.

_____. *Cosmos*. Trad. Tomasz Barcinski e Carlos Alexandre Sá. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Diario Argentino*. Trad. Sérgio Pitol. Córdoba: Adriana Hidalgo, 2006.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. Prólogo. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*. Buenos Aires: Losada, 1944.

_____. *Retratos contemporáneos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1941.

GONZALES MONTES, Antonio. La novela futura de Macedonio Fernández by Noé Jitrik. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 1, n. 2, pp. 154-156, 1975.

GONZÁLEZ, Horacio. *El filósofo cesante: gracia y desdicha en Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Atuel, 1995.

_____. *Retórica y locura: para una teoría de la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2002.

GORTÁZAR, Alejandro. El canon nacional por dentro y por fuera. Felisberto Hernández en las antologías narrativas uruguayas. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 19, pp. 31-45, jul.-dez. 2000.

GROPP, Nicolás. Una poética de la mirada intrusa. Maniqués y escaparates en la literatura de Felisberto Hernández. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 19, pp. 47-65, jul.-dez. 2000.

GROSSMAN, Rudolf. *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*. Madrid: Revista de Occidente, 1972.

GUINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. Morfologia e história. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *O queijo e os vermes*. Trad. Maria Betania Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Olhos de madeira*. Nove reflexões sobre a distância. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Relações de força*. História, retórica e prova. Trad. Jônas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires: Longseller, 2004.

GUMBRECHT, Hanz Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998.

GUTIÉRREZ, Edgardo. *Borges y los senderos de la filosofía*. Buenos Aires: Grupo Editor Altamira, 2001.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A razão na história: uma introdução geral à filosofia da história*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2001.

HERNÁNDEZ, Felisberto. Arquivo do escritor. Pasta “Diario del Sinvergüenza”. CRLA-Archivos, Université de Poitiers, França. [s.d.]. Manuscrito.

HERNÁNDEZ, Felisberto. *Los libros sin tapas*. Buenos Aires: El cuenco de plata, latinoamericana, 2010.

HERNÁNDEZ, José. *La vuelta de Martín Fierro*. Aires: Librería del Plata, 1879.

HUIDOBRO, Vicente. Futurismo e maquinismo. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Edusp, 2008, pp. 414-416.

IGLESIAS, Augusto. Juan Emar. *La Nación*, Santiago de Chile, 20 mayo 1964, p. 4.

ISAACSON, José. *Macedonio Fernández*. Sus ideas políticas y estéticas. Buenos Aires: Belgrano, 1981.

JALFEN, Luis Jorge. Filosofía contra ideología; sobre Federico Nietzsche y Macedonio Fernández. *Clarín*, Buenos Aires, 19 jul. 1979, p. 8.

JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.) *Histórias de literatura*. Trad. Heidrun Krieger Olinto. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Heidrun Krieger Olinto. São Paulo: Ática, 1994.

JITRIK, Noé. 1926, año decisivo para la narrativa argentina. In: JITRIK, Noé. *Escritores argentinos*. Dependencia o libertad. Buenos Aires: Ed. Del Candil, 1967, pp.83-115.

_____. *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: UBA, 1997.

_____. *La novela futura de Macedonio Fernández*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1973.

_____. La Novela Futura. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos – vol. 25. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, pp. 480-499.

JOYCE, James. *Ulises*. Traducción de J Salas Subirat. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1945.

KAFKA, Franz. *El proceso*. Trad. Vicente Mendivil. Buenos Aires: Losada, 1939.

_____. *La metamorfosis*. Trad. Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Losada, 1945.

KOSELLECK, Reinhardt. *El futuro pasado: por una semántica de los tiempos históricos*. Trad. Norberto Smiling. Barcelona: Paidós, 1993.

LARA, Joaquín Gallegos. Hechos ideas y palabras. La vida del ahocado. *El Telégrafo*. Guayaquil, 11 dic. 1933.

LASTRA, Pedro. Rescate de Juan Emar. In: *Relecturas Hispanoamericanas*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1977, pp.67-72.

LAVÍN LACERDA, Hernán. El gran desconocido. *El Día*, México, 1970.

_____. El gran desconocido. In: MANZONI, Celina *El mordisco imaginario: crítica de la crítica de Pablo Palacio*. Buenos Aires: Biblios, 1994, pp.84-89.

LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais na Idade Média*. Trad. Luisa Quintela. Lisboa: Gradiva, 1983.

_____. *Para um novo conceito de Idade Média: tempo, trabalho e cultura no Ocidente*. Trad. Maria Helena da Costa Dias. Lisboa: Estampa, 1980.

LUHMANN, Niklas. *Sociedad y sistema: la ambición de la teoría*. Trad. Santiago Lopez Petit e Dorothee Schmitz. Barcelona: Paidós, 1990.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. São Paulo: Editora 34, 2000.

MANN, Wilhelm. *Chile, luchando por nuevas formas de vida*. Santiago de Chile: Ercilla, 1935.

MANZI, Joaquín (Coord.). *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*. Coloquio internacional. Poitiers: CRLA, 2007.

MANZI, Joaquín; MORENO, Fernando (Ed.). *Actas del coloquio internacional: Escrituras del imaginario latinoamericano en veinte años de Archivos*. Poitiers: CRLA – Archivos, 2001.

MANZONI, Celina *El mordisco imaginario: crítica de la crítica de Pablo Palacio*. Buenos Aires: Biblios, 1994.

MARECHAL, Leopoldo. Adán Buenosaires. Buenos Aires: Planeta, 1994

MARENCO, María del Carmen. El antirrealismo de Macedonio Fernández como modo distintivo de lectura. In: MANZI, Joaquín; MORENO, Fernando (Ed.) *Actas del coloquio internacional: escrituras del imaginario latinoamericano en veinte años de Archivos*. Poitiers: CRLA – Archivos, 2001, pp. 115-122.

MILLARES, Selena. Juan Emar: la escritura como patria. Entresijos de una poética dialógica. In: EMAR, Juan. *Un año-Ayer-Miltín 1934 – Diez*. Ed. Crítica/Colección Archivos – vol. 62. Poitiers: CRLA; Córdoba: Alción, 2011, pp. 677-686.

MIRÓ, César. Miltín, antinovela y sátira social. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 1º sept. 1935.

MONTELEONE, Jorge; IPARRAQUIRRE, Sylvia. *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Latinoamericana, UBA, 1997.

MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Signos e estilos da modernidade*. Trad. Maria Beatriz Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

NATALICIO GONZÁLEZ, Juan. Prólogo. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. *Poemas*. Mexico: Editorial Guaranía, 1953, pp. 11-15.

NERUDA, Pablo. J. E. Prólogo a Diez. In: EMAR, Juan. *Diez*. Santiago: Editorial Universitaria, 1971.

NOVAES, Adriana Carvalho. *O canto de Perséfone: o grupo Sur e a cultura de massa argentina (1956-1961)*. São Paulo: Annablume, 2006.

OBIETA, Adolfo de. *Memorias errantes*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

OSORIO, Nelson. Pablo Palacio y Julio Garmendia. In: PALACIO, Pablo. *Obras Completas*. Ed. Crítica/Colección Archivos – vol. 41. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2000, pp.582.

OSORIO, Nelson. Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano. *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, Pennsylvania, n. 114-115, pp. 227-254, ene.-jun. 1981.

OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio. Los heterodoxos latinoamericanos. In: MANZI, Joaquín (Coord.). *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*. Coloquio internacional. Poitiers: CRLA, 2007, pp. 7-15.

OVIEDO, José Miguel. El ensayo moderno en hispanoamerica. In: ECHEVARRÍA, Roberto González; PUPO-WALKER, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana* - vol. II: El siglo XX. Madrid: Gredos, 2006.

PALACIO, Pablo. *Obras completas*. Ed. Crítica/Colección Archivos – vol. 41. Madrid; Barcelona; La Havana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2000.

PARUOLO, Ana María. Irrupción de Macedonio Fernández en la teoría y la crítica de los años sesenta. In: FERRO, Roberto (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina: Macedonio Fernández* – vol. VIII. Buenos Aires: Emecé, 2007, pp. 67-82.

PATTARO, Germano. A concepção cristã de tempo. In: RICŒUR, Paul. *As culturas e o tempo: estudos reunidos pela Unesco*. Trad. Gentil Titton. Petrópolis: Vozes, 1975, pp.197-228.

PEREIRA, Maria Antonieta. *Museu-máquina: Ricardo Piglia e seus precursores*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, 1997.

PÉREZ TORRES, Raúl. Respuesta a una encuesta. In: MANZONI, Celina *El mordisco imaginario: crítica de la crítica de Pablo Palacio*. Buenos Aires: Biblios, 1994.

PIGLIA, Ricardo (Coord.). *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.

_____. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.

_____. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Notas sobre Macedonio en un diario. In: _____. *Formas Breves*. Barcelona: Anagrama, 2000, pp.19-22.

_____. *Respiração artificial*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

PITOL, Sérgio. *El mago de Viena*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

PIZARRO, Ana (Org.) *América Latina: palabra, literatura y cultura*. Campinas: Unicamp, 1993.

POPE, Randolph D. La novela hispanoamericana desde 1950 a 1975. In: ECHEVARRÍA, Roberto González; PUPO-WALKER, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana* - vol. II: El siglo XX. Madrid: Gredos, 2006.

PORCIO, César. Figuras del ambiente. Macedonio Fernández, un viajero que no regresó del país del ensueño. *La Nación*, Buenos Aires, n. 30, pp. 39, 26 enero 1930.

PREMAT, Julio. *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

PRIETO, Julio. *Desencuadrados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata*. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

RAMA, Ángel. *Cien años de raros*. Montevideo: Arca, 1966.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RAVETTI, Graciela Inés. *O romance extenso na literatura latino-americana*. O caso de *Los Sorias*, de Alberto Laiseca. Tese (Titular) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

RIBADENEIRA, Edmundo. Presencia y ausencia de Pablo Palacio. In: MANZONI, Celina. *El mordisco imaginario: crítica de la crítica de Pablo Palacio*. Buenos Aires: Biblos, 1994.

RICŒUR, Paul (Org.). *As culturas e o tempo*. Trad. Gentil Titton. São Paulo: EdUsp, 1975.

_____. *Do texto à ação*. Trad. Alcino Cartaxo. Porto: Reis, 1990.

_____. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

_____. *Tempo e narrativa* - vol. III. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papyrus, 1997.

RIQUELME, Ramón. Juan Emar. *El Diario Color*, Concepción, 11 ago. 1972.

ROCCA, Pablo. Felisberto Hernández en dos mujeres. *Fragmentos*, n. 19, p. 97, jul.-dez. 2000.

RODRÍGUEZ MARTÍN, María del Carmen. Macedonio Fernández: entre la fuga y el cánón. *Taller de Letras: Revista del Instituto de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile*, Santiago de Chile, n. 46, 2010.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Felisberto Hernández. *El País*, Montevideo, ene. 1961.

_____. Macedonio Fernández, Borges y el ultraísmo. *Número*, Montevideo, n. 19, pp. 171-183, abr.-jun. 1952.

_____. Nota sobre Felisberto Hernández. *Marcha*, Montevideo, 15 junio 1945.

_____. Tradição e renovação. In: UNESCO. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, pp. 131-160.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Tradição e ruptura. In: UNESCO. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979 pp.131-137.

ROJAS, Ricardo. *Historia de la literatura argentina: ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: Losada, 1948.

ROJO, Grínor. *Clásicos latinoamericanos: para una relectura del cánón*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2011. v. II: El siglo XX.

ROMERO, Francisco. *Sobre la filosofía en América*. Buenos Aires: Raigal, 1952.

ROMERO, José Luis. *Latinoamérica: la ciudad y las ideas*. México: Siglo Veintiuno, 1976.

ROSARIO-ANDÚJAR, Julio. Más allá del espejo: la división del sujeto en la narrativa de Felisberto Hernández, *City College/CUNY*, n. 190, pp. 37-45, 2000.

ROSSLER, Oswaldo. Macedonio Fernández o el silencio entre palabras. *Clarín*, Buenos Aires, 1º sept. 1966.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1998.

_____. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Planeta, 1999.

SALVADOR, Nélica. Bibliografía. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos – vol. 25. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, pp. 575-591.

_____. Delimitación y circunstancias. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos – vol. 25. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, pp. 349-362.

_____. Lectura crítica y recepción de la obra. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Crítica/Colección Archivos – vol. 25. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, pp.363-372.

_____. *Macedonio Fernández creador de lo insólito*. Buenos Aires: Corregidor, 2003.

_____. *Macedonio Fernández precursor de la antinovela*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986.

_____. *Revistas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1962.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. La vida de ahorcado. *Hontanar*, II, n. 10, Loja, dic. 1932.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Nueva historia de la literatura americana*. Valparaíso: Ed. Universitarias Valparaíso, 1982.

SCALABRINI ORTIZ, Raúl. Macedonio Fernández, nuestro primer metafísico. *Nosotros*, Buenos Aires, año 22, v. 60, n. 228, pp. 235-240, mayo 1928.

SCHMIDT, Jayro. *Macedonio Fernández ou alguns de seus papéis*. Florianópolis: Museu/Arquivo da Poesia Manuscrito, 1999.

SCHWARTZ, Jorge; ALCALA, May Lorenzo (Org.). *Vanguardas argentinas do século 20*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas*. Polêmicas, manifestos e textos críticos. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

SIMMEL, Georg. Metrópole e vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

SOFOVICH, Luisa. Macedonio: espiral nueva de humorismo con estilo porteño, paradoja, burla e inocencia. *La Razón*, 23 nov. 1983, p. 8.

SOLAR CAÑAS, Luis. Algunos colaboradores de El Tiempo. *Clarín*, Buenos Aires, 3 ago. 1958.

SOSA LÓPEZ, Emilio. La trivialidad de escribir. *La Nación*, 21 jul. 1974. 3ª sección: Ensayos, Poemas, Narraciones, p. 1.

STONE, Lawrence. O ressurgimento da narrativa: reflexões sobre uma nova velha história. *Revista de História*, São Paulo, n. 2 e 3, pp. 13-37, 1991.

STRATTA, Isabel. Vanguardia y Museo de la Novela. In: FERRO, Roberto (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina: Macedonio Fernández – vol. VIII*. Buenos Aires: Emecé, 2007, pp. 289-303.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TEILLIER, Jorge. Juan Emar, ese desconocido. *La Nación*, Santiago de Chile, 8 oct. 1967, p. 5.

TESTA, Enrico. Um, nenhum, cem mil. Luigi Pirandello (1925-26). In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 971-978.

TORRES, Raúl Pérez. Prologo. In: PALACIO, Pablo. *Obras completas*. Quito: La Palabra, 2006.

TRÍPOLI, Vicente. *Macedonio Fernández, esbozo de una inteligencia*. Buenos Aires: Colombo, 1964.

UNAMUNO, Miguel de. *Niebla*. Madrid: Renacimiento, 1914.

UNESCO. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

VALENTE, Ignacio. Juan Emar: *Ayer y Un año*. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 23 jul. 1972, p. 5.

VERANI, Hugo. Felisberto Hernández: la inquietante extrañeza de lo cotidiano. In: VERANI, Hugo. *De la vanguardia a la posmodernidad uruguaya (1920-1955)*. Montevideo: Trilce/Linardi y Risso, 1996, pp. 127-144.

VERGARA BÁEZ, Esteban. *Ayer de Juan Emar: una escritura antilogocéntrica*. *Acta Literaria*, Concepción Chile, n. 18, 1993.

VIÑAS, David. *Literatura argentina y política II, de Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 2001.

ZANETTI, Susana. *Páginas con Latinoamérica: antología*. Buenos Aires: Aique, [s.d.].

ZUM FELDE, Alberto. La cuarta dimensión actual de la narrativa uruguaya. *La Razón*, La Paz, 19 set. 1948.