

Julio Premat

HÉROES SIN ATRIBUTOS
FIGURAS DE AUTOR
EN LA LITERATURA ARGENTINA

Introducción. Héroes sin atributos
(fragmento)

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

FERNANDO PESSOA, "Autopsicografia".

Debo convertirme en mi propio comentador,
o mejor todavía, en mi propio escenógrafo. Debo forjar
a un Gombrowicz pensador, un Gombrowicz genio,
un Gombrowicz demonólogo de la cultura y muchos
otros Gombrowicz indispensables.

WITOLD GOMBROWICZ, carta al director de *Kultura*.

El escritor debe ser, según las palabras de Musil,
un "hombre sin atributos", es decir un hombre
que no se llena como un espantapájaros con un puñado
de certezas adquiridas o dictadas por la presión social,
sino que rechaza a priori toda determinación.

JUAN JOSÉ SAER, "Una literatura sin atributos".

Como pocos escritores en el siglo XX, Witold Gombrowicz se construyó un lugar propio, autónomo, en contra de los abrumadores imperativos estéticos, ideológicos y sobre todo históricos que pesaban sobre las frágiles espaldas de alguien como él, un escritor polaco desterrado en el suburbio del mundo. Si su viaje a Argentina en 1939 puede calificarse de contingencia, su decisión de quedarse en el margen, de no regresar a su país ni incorporarse al exigente mundillo cultural del exilio polaco (en particular el existente en París), debe verse como una defensa de la especificidad de su obra: sólo desde afuera, en la intemperie de lo ajeno, Gombrowicz parece poder mantener el tono y la libertad de

expresión que necesita. Lo que no supone un esteticismo ahistórico, al contrario: una lectura de su *Diario* permite comprobar la importancia que la reflexión sobre el pasado y el presente de Polonia ocupa en su pensamiento; de lo que se trata, más bien, es de una confianza sin titubeos en el valor de la propia palabra, aun desde la perspectiva de una revisión radical de los mitos nacionales y las creencias culturales más afianzadas en su país (o sus países, la Polonia comunista, la “Polonia parisina”). Basta con recorrer, someramente, la historia de la cultura polaca desde 1945 hasta la actualidad para comprobar la lucidez que las posiciones de Gombrowicz, en su momento, suponían. Aún hoy, a pesar de haber engendrado fervorosos lectores en el mundo entero, inclusive y ante todo en su propio país, su figura no termina de “encajar” en un panorama cultural institucional ni se deja del todo “amaestrar” por homenajes, museos y ediciones prestigiosas (huelga recordarlo: lo que sí sucedió, con creces, en el caso de Borges). Algo de la radicalidad de su juventud perdura en toda su producción y se prolonga en la recepción póstuma de sus textos.

Ese lugar imposible (el margen) y el rechazo de esa herencia nacional aplastante (la hecatombe histórica, el mandato patriótico) parecen anular, en su caso, la posibilidad de existir en tanto que escritor original. Y no sólo Gombrowicz lo es, sino que consigue intervenir y hacerse oír del otro lado del océano, en el centro o los centros que cuidadosamente había evitado. Lo consigue con un gesto de escritura fuerte, que es el objeto teórico estudiado por este libro: la invención de una figura de autor. La justificación misma de la escritura del *Diario* (que quizás sea su texto más notable) corresponde a un objetivo de ese orden: Gombrowicz afirma querer “construirse”, es decir darse a conocer, darse a leer, en tanto que personaje, desde el margen absoluto que era Argentina. Para volver legibles los textos, para que los textos existan, es necesario agregarles una segunda dimensión ficticia, que en alguna medida los englobe y complete. Valga un ejemplo: la cita que figura en epígrafe, tomada de una carta del 6 de agosto de 1952 al director de *Kultura* (revista y editorial del exilio intelectual polaco), en la que Gombrowicz, preocupado por salir de su aislamiento y disipar los malentendidos producidos por la recepción de *La boda*, explica que ha decidido comentarse a sí mismo. O esta afirmación, leída en su *Diario* (1954): “Yo soy mi problema más importante y posiblemente el único: el único de todos mis héroes que realmente me interesa. [...] Comenzar a crearse a sí mismo y hacer de Gombrowicz un personaje, como Hamlet o Don Quijote (¿!)”.

Esa construcción obedece a variadas exigencias: justificar y pensar el proyecto, hacerse escritor reconocido, adquirir prestigio sin estar dentro de un medio literario asfixiante. Pero también construirse supone forjarse una identidad: ser polaco de otra manera -o sea, redefinir lo que es un “ser nacional polaco”-, ser escritor de otra manera -integrando la

insolencia inmadura, e inclusive irresponsable, como posición de creador-. La ferviente, explícita y ardua búsqueda de la originalidad, la imposible posición de un escritor polaco en el exilio en los años cuarenta y cincuenta, el descentramiento ético de Gombrowicz, todo eso puede resolverse o al menos procesarse con la escritura del diario y con la autofiguración que éste contiene. Al respecto, se podría evocar el excelente libro de Nathalie Heinich, *Être écrivain*, en el que se estudia la identidad de los escritores, mostrando que ésta no es una constante ni está dada de una vez por todas, sino que es el resultado de una operación vertiginosa: el paso de una actividad (“escribo”) a un ser (“soy escritor”), operación que la impregnaría de una indeterminación y una inestabilidad esenciales. La identidad de un autor estaría caracterizada por la presencia simultánea de imperativos contradictorios (la afirmación de una singularidad y de cierta pertenencia a una colectividad, la reivindicación de una filiación y de un autoengendramiento, la ambivalencia entre la marginalidad y la integración, etc.), contradicciones que conllevan la necesidad, a cada paso de una carrera literaria, de afianzar y reconstruir el “ser escritor”. Estas tensiones van a procesarse según estrategias diversas; por ello, y paradigmáticamente, las ficciones de autor, en tanto que relato, y las figuras de autor, en tanto que imagen, son espacios privilegiados para proponer soluciones dinámicas. Así, el acto de escritura puede verse como una “puesta en intriga” de la identidad, según la expresión de Ricoeur: se construye un relato pero también una coherencia, una dialéctica identitaria del que escribe.

El caso de Gombrowicz es ejemplar en ese sentido -como también lo es el de Fernando Pessoa-: para convertirse en escritor hay que, primero, fingirse escritor: “El espíritu nace de la imitación del espíritu, y el escritor tiene que imitar al escritor, para al final convertirse en escritor él mismo” (*Diario*, 1953). Un volverse escritor que no implica, empero, la construcción de una identidad límpida y explicativa, ni la pretensión de ocupar el lugar decimonónico del demiurgo y de la conciencia estético-moral de un país, sino, por el contrario, la puesta en escena de una identidad atractiva, enigmática y ficticia (como los propios textos), lo que le daría una dimensión más misteriosa a lo escrito (“En este diario me gustaría comenzar a construirme abiertamente mi talento [...] ¿Por qué abiertamente? Porque al ponerme en evidencia, deseo dejar de ser para vosotros un enigma demasiado fácil de descifrar. Al introducirnos entre los bastidores de mi ser, me obligo a esconderme aún más profundamente.”, *Diario*, 1953). Una autofiguración, un personaje, que se crea, según una afirmación repetida y lúcida, en el intersticio entre el yo biográfico y el espacio de recepción de sus textos. Gombrowicz confiesa ensayar roles y actitudes, atribuyéndoles sentidos diferentes a sus experiencias; si algunos de esos roles y sentidos parecen corresponder con las expectativas del público, los adopta como

definitivos. La autoficción en este caso es, a ojos vista, una etapa indisociable del proceso de creación de una obra; es decir, no sólo de escritura, sino también de circulación inteligible y de reconocimiento o sea, de existencia social. A la función-autor definida por Foucault en “¿Qué es un autor?” habría que agregarle por lo tanto una ficción de autor (o, si se quiere, la ficción de autor sería, al igual que el nombre, parte integrante de esa función). La inestabilidad de la identidad de la instancia que escribe se materializa en esa ficción, que no fija rasgos unívocos sino que acompaña la polisemia y ambigüedad del texto.

Valga el –aparente- desvío polaco para presentar el objeto de este libro: estudiar en algunos escritores argentinos las peculiares maneras de construirse una figura, junto a o dentro de la producción de sus textos. O sea, además de la ficción de suceder, la ficción de ser -o de personaje-, como podría haberlo dicho, irónicamente, Macedonio. Desvío relativamente polaco, ya que puede discutirse el lugar que conviene atribuirle a Gombrowicz en la literatura argentina, postulando que ese gesto de “invención de autor” tiene que ver con un sistema literario nuevo o, por qué no, también inventado, es decir voluntariamente edificado, en tanto que conjunto, por los intelectuales del Centenario (y en paralelo a otra construcción voluntarista, la de una identidad nacional). Aunque el gesto de escritura del *Diario* tenga transparentes motivaciones polacas, la utilización de una autofiguración para afrontar dificultades de circulación y de existencia, proponiendo una revisión de la identidad de autor, una reorganización inédita de la tradición, postulando la fertilidad de una creación desde el margen, interviniendo inclusive en la recepción y en la inteligibilidad de lo escrito, todo lo cual sí podría verse como una dinámica literaria típicamente argentina. Y en todo caso, la insolente posición de Gombrowicz, que conoció a Macedonio y fue amigo de Adolfo de Obieta, no es ajena a esa filiación macedoniana, la de una creación de figuras de autor paradójicas, filiación que será comentada aquí.

Sin embargo, y a pesar de la fuerte impronta macedoniana perceptible en el párrafo precedente y en buena parte de los textos que lo componen, *Héroes sin atributos* es, ante todo, un libro saeriano -empezando por su título, que también alude a una concepción antiheroica del individuo contemporáneo, tomada de la novela de Musil, *Un hombre sin atributos*-. Saeriano en el sentido de que el proyecto y las primeras ideas sobre las figuras de autor en la literatura argentina son el resultado de un extenso trabajo sobre la obra de Saer, publicado hace ya varios años (*La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*). Al leer a algunos importantes autores argentinos a partir de las conclusiones de ese libro, y al tratar de ampliar la perspectiva para incluir a la especificidad saeriana en un sistema más amplio, dos constantes parecían imponerse: por un lado, la tendencia de los escritores a representarse dentro de una tradición,

renovada pero reconocible, de la melancolía occidental. Por el otro, la fuerte dimensión negativa de esta representación del sujeto que escribe; en la versión saeriana, una cita aforística que se refiere, precisamente, a Gombrowicz: “El escritor no es nada, nadie”. Representación contradictoria con la tradición del escritor nacional en América Latina y con la herencia decimonónica al respecto, cuya negatividad funciona como la afirmación paradójica de una presencia de autor y la vigencia renovada de la obra literaria. La paradoja sería una manera de ocupar un lugar así como la modestia o la anulación de sí mismo son modos de definir una identidad de escritor a la vez dialéctica y potente. Los ejemplos de Cortázar y Borges, sin ir más lejos, confirman la existencia de elementos en común con el caso Saer, y dichos elementos pueden encontrarse en otros escritores. Después de haber pensado en una serie de ensayos sobre autores melancólicos, lo que privilegiaría por lo tanto la primera constante, fue la segunda la que se impuso: la hipótesis de que la escritura moderna en Argentina (aunque las especificidades de ese sistema literario al respecto queden por demostrarse) supondría, en paralelo con la producción de una obra, la construcción de una figura de autor. Una figura de autor, tanto en el plano tradicional y conocido de los medios culturales, académicos y editoriales, como, lo que es menos previsible, un personaje de autor, una ficción de autor en los textos. Esa ficción, esa particular esfera de la metaliteratura (no sólo narrar la aventura de la escritura sino inventar al responsable de lo que se lee, o sea al cabizbajo héroe de esa aventura), estaría marcada por una representación contradictoria -ser un gran escritor es no ser nada o nadie-, que podría llamarse una representación oximorónica. Allí, en la conjunción de una representación negativa, la creación de un personaje operativo en la recepción de los textos, la melancolía y el pensamiento oximorónico, Macedonio, a modo de evidencia, pasó a ocupar el primer plano en tanto que figura referencial o modelo para rastrear una constante. Como sucede a menudo, la causa o la organización lógica aparecieron tardíamente, a fuerza de pensar en el efecto.

En todo caso, la intención no es la de fijar los rasgos de una figura nítida y unívoca, sino de identificar espacios dinámicos en los que se representan oposiciones, tensiones, conflictos. En ese sentido, la figura de autor funciona como una de las “contradicciones narrativas” que Saer teoriza en un breve texto de *La narración-objeto* que lleva ese título. Allí, plantea que la eficacia de todo relato se funda en una contradicción: “La de alcanzar lo universal manteniéndose en el dominio riguroso de lo particular”, y propone el ejemplo célebre de Flaubert, que afirmaba, simultáneamente: “Madame Bovary soy yo” y “Hay una madame Bovary en cada pueblito de Francia”. Esta contradicción sería dialéctica, porque “de la oposición entre los dos términos, lo particular y lo general, nace un tercero que los comprende: la narración”. Puede

extenderse esta idea de una contradicción narrativa a la construcción de un lugar y de una figura -o una mitografía- de autor: ambos suponen la presencia simultánea de contrarios y una síntesis, que sería la existencia eficaz y funcional de un autor.

Dicho esto, hay que reconocer que la idea de una tradición específica, de corte macedoniano, es, en un punto, una ficción crítica que permite esbozar lecturas simultáneas, ya que, por definición, el peso de las influencias y el valor de las constantes en el campo literario están sometidos a una dosis fuerte de relatividad. Entre líneas, se postula aquí la operatividad de la figura de Macedonio (su ductilidad para significar, según las circunstancias y las intenciones, sentidos diversos), más que un peso modélico comprobable. Esa figura sería entonces un pretexto para crear sistemas de relación y esbozar paralelismos que, quizás, resulten esclarecedores.

Ahora bien, y en la medida en que se identificarán repeticiones y analogías en una literatura, al ejemplo de Macedonio, tutelar en los estudios que siguen, conviene inscribirlo en un contexto como para circunscribir introductoriamente los análisis propuestos. Ante todo, si pensamos en las figuras de autor y en las modalidades del ser escritor, la literatura argentina tiene un antepasado absoluto, una figura referencial, que no es, como sucede en algunas literaturas europeas, un escritor idealizado o canonizado (Shakespeare, Dante, Goethe, Cervantes, Victor Hugo o Flaubert), sino un escritor ficticio, un personaje de escritor. La figura legendaria del ser escritor en Argentina no es el exiliado Sarmiento ni el romántico Echeverría, sino que es el payador perseguido, es el Martín Fierro que toma la guitarra, se pone a cantar e inventa una literatura. Desde esa página inaugural, la ficción de autor irrumpe como una evidencia en la historia de las letras de ese país; ser autor es así inscribirse en una filiación de autores legendarios, los de la gauchesca, y no en la herencia de un José Hernández. Una filiación que comienza entonces con un conflicto que asocia y distingue a un escritor real de un autor ficticio (que será el que quedará en la memoria colectiva). Inventar una literatura, si tomamos el mito fundador que le atribuye al Martín Fierro un lugar central es, por lo tanto, inventar a un escritor.

O inventarse como escritor. Ricardo Güiraldes es el ejemplo paradigmático de una construcción a partir de esa filiación imaginaria. Después de repetidos fracasos literarios y después de haber intentado en una novela de aprendizaje, *Raucha*, dibujar los rasgos de una identidad de escritor tironeado entre dos culturas (Francia y Argentina, la ciudad y el campo), en *Don Segundo Sombra* Güiraldes va a resolver las tensiones de su posición con una reescritura de esa primera novela de aprendizaje, que se transforma en mito personal de acceso a la literatura gracias a la inscripción del hijo de estancieros en una filiación de gauchos. Don Segundo Sombra, modelo e iniciador, no sólo le

enseña a Fabio el control de las pulsiones, sino resulta ser un maestro de narraciones; el aprendizaje narrado en la novela también consiste en controlar la impetuosidad del joven para que logre aprender el laconismo, la sabiduría y el control del relato que caracterizan al viejo gaucho, heredero putativo de tantos payadores (Don Segundo se inscribiría en la filiación imaginaria de la gauchesca, que ya estaba vigente en los principales textos del género, como lo demuestra Julio Schvartzman). Porque, claro está, la pampa es un lugar de identidad y de proyectos ideológicos, pero al mismo tiempo constituye un marco mítico para el nacimiento del escritor argentino. Un narrador argentino sería aquél que funda una tradición y una identidad soñándose gaucho, el que se sitúa en el cruce entre pulsión y razón, entre civilización y barbarie, el que se pelea con el vacío pampeano como único lugar heredado, como única página posible desde donde leer y reescribir las bibliotecas europeas. La ficción de autor en ese relato permite, así, la coexistencia de contrarios: el gaucho es gaucho, el estanciero es payador, la estética modernista y la novela de aprendizaje decimonónica le dan cabida a una leyenda pampeana, proveniente de la gauchesca y situada en una atemporalidad legendaria. Güiraldes actualiza el heroísmo que, compulsivamente, su maestro Lugones le atribuía al gaucho-escritor y, gracias a la fábula de la novela, se instala en el lugar del doble heredero: de la propiedad del campo y de la palabra literaria. El gesto de apropiación se ve repetido y ampliado en la singular dedicatoria del libro: Güiraldes le dedica *Don Segundo Sombra* a Segundo Ramírez, modelo real del personaje de Don Segundo, y al mismo tiempo se lo dedica a sí mismo, o mejor, se lo dedica a su ficción de autor, es decir y con sus propios términos, al “gaucho que llevo en mí, sacramento, como la custodia lleva la hostia”: otra vez, madame Bovary soy yo, hay una madame Bovary en cada pueblito de Francia. Como en Proust, la novela cuenta el devenir de una escritura; Fabio se vuelve autor al mismo tiempo que Güiraldes alcanza, por fin, el triunfo literario y el reconocimiento de un lugar en la literatura argentina.

No es casual, a partir de esta constatación, que Lugones, uno de los responsables de esta mitificación del payador, sea al mismo tiempo el que intenta construirse como figura central del sistema literario y como un escritor mesiánico o, si se quiere, solar; su posición supone que antes de él no habría más que figuras legendarias, no escritores reales. Y al mismo tiempo la elección de Martín Fierro en tanto que figura heroica tiene que ver con una intención de “estetización de la historia” y con una concepción del lugar peculiar que el poeta puede tener en la definición de una nacionalidad. Leemos en *El Payador*: “El poeta es, en gran parte, un agente involuntario de la vida heroica por él mismo revelada”. Para Lugones el gaucho Martín Fierro es antes que nada un “Payador”, es decir un poeta, y es gracias a ese dominio creativo y fundador del lenguaje que él puede “civilizar a la pampa”: ser un héroe.

Cuando Lugones, en el poema inicial del libro que marca su entrada en la escritura (*Las montañas de oro*) decide ponerse “del lado de los astros”, o cuando afirma, en el prólogo de su libro más original y ambicioso, *Lunario sentimental*, que los poetas cumplen una función social, la de definir, como lo haría un héroe, una nacionalidad gracias al lenguaje, él está a la vez asimilando toda una tradición europea del escritor nacional y despejando un lugar para su figura. Como es sabido, Lugones será un escritor que desarrollará sistemáticamente una estrategia para instituirse en tanto que el Gran Escritor que el país necesita, un escritor omnívoro que se apropia de todo el idioma, de todos los géneros, de todo el saber; con una autocanonización y con repetidas afirmaciones de poderío, Lugones se “hace” él mismo su ley, su estatua y su día del escritor.

A pesar del relativo fracaso de la operación (la filiación que prospera en Argentina es, vía Borges, la de una identidad dudosa, irónica y contradictoria, heredera de las vanguardias y de Macedonio), el lugar de Lugones sigue marcado por ella: aunque se lo lea poco y nada -quizás menos que a Macedonio-, se lo menciona siempre como a un punto de referencia; ya no héroe mítico (como Martín Fierro), sino patriarca histórico, antepasado venerable que vivió y escribió, pareciera, en un mundo y una época alejadísimos de los de los escritores que, una generación mediante, van a modelar la literatura del siglo XX (simplificando: Arlt, Girondo, Borges). Para encontrar una ficción de autor comparable a la de Lugones (y mucho más eficaz) hay que cruzar los Andes y pensar en el caso Neruda, que a partir de una exaltación telúrica y la idea a la vez romántica y marxista del poeta como voz privilegiada, capaz de plasmar sentidos colectivos, pone en escena una repetida imagen heroica de sí mismo. En particular, en el fresco mesiánico que es *Canto general*, el poeta, ya en el preámbulo (“Amor América”), es aquél que viene a “contar la historia” desde la sangre de la tierra y que, después de recorrer historia y geografía, inscribe, en la última parte del poemario, su propia existencia mitificada (“Yo soy”) como parte inseparable de todo un continente y como remate de un proyecto de autoglorificación. En Argentina, pocos escritores intentaron, después de Lugones, afirmarse en tanto que hombres poderosos y superiores, radicalmente diferentes, poseedores de una palabra transformadora y de una misión social -aunque quizás David Viñas, con ciertas poses y juicios, pueda inscribirse en esa filiación-.

Es en este marco y en contrapunto con la figura de Lugones y la tradición de una ficción de autor como héroe o profeta -contrapunto en general disonante pero a veces armonioso-, en los estudios que siguen veremos entonces algunas modalidades de representarse a sí mismo negativamente, como una manera, al fin de cuentas dominante, de ser escritor en Argentina.

))(

I. Macedonio: el escritor Cotard (fragmento)

Advierto que siempre me ocupo de las estatuas ajenas y nunca de la propia. ¿A nadie se le ha ocurrido pensar que mi escritorio es el único paraje del mundo en que pueden hallarse páginas en blanco? Por este solo hecho meritísimo debería reservarse para mí la primera estatua que sobre. Pienso que desgraciadamente habrá que esperar mucho hasta que haya pedestal en blanco.

MACEDONIO FERNÁNDEZ, *Continuación de la Nada*.

Una tradición crítica, que fue progresivamente constituyéndose y en la cual cabe integrar el presente libro, postula que Macedonio Fernández fue un autor operativo en la producción de buena parte de los grandes escritores argentinos del siglo XX. Ahora bien, la combinación de intervenciones orales (públicas o personales) con ediciones parciales y tardías de sus textos, la evidente voluntad sacralizadora de un grupo de “herederos”, las dificultades de lectura que plantean sus obras, todo ello lleva a una *posibilidad* de influencia, difícil de sintetizar. Lo que se analiza es una ficción crítica, o al menos un efecto retrospectivo: se lee a Macedonio y a su figura a la luz de la producción literaria argentina posterior. Inevitablemente, Macedonio es su leyenda, es el antepasado creado por la mirada de su posteridad (tanto la de los escritores como la de Adolfo de Obieta, el hijo responsable de la obra), aunque en los últimos años numerosos trabajos críticos se hayan propuesto hacer existir per se el tramado textual macedoniano gracias a lecturas interpretativas (como lo intentan los de Daniel Attala, Julio Prieto y Diego Vecchio). Estas lecturas, concentradas por ejemplo en despejar las modalidades de un pensar macedoniano (de raigambre filosófica), los grandes rasgos de una teorización de la literatura y la inserción de sus textos en su contexto de producción (a saber, el fin del siglo XIX y las vanguardias), tratan de eludir el obstáculo de una invasora figura de autor, detrás de la cual pesa tanto la de Borges. Esta manera de entrar en lo que se ha dado en llamar la “obra” postula por lo tanto que no sólo Macedonio es un hito en un panteón literario periférico sino también que sus libros pueden ocupar, que ya ocupan, un lugar importante en la biblioteca argentina. Los otros acercamientos a Macedonio, más tradicionales, marginalizan lo escrito en función de un personaje, un personaje sobre el que se realizan procesos de apropiación y de exaltación paradójicos cuando no ambivalentes, ya que navegan a

veces entre reivindicación y anulación, exaltación y vaciamiento. En estos casos se convoca a los textos con frecuencia, pero sólo para corroborar una figura preexistente, autónoma y poderosa: la del marginal extravagante, el destructor de todo sentido y de toda tradición, el precursor de procedimientos (por ejemplo, de la novela abierta), el pensador metafísico (aunque no hubiese metafísica), el viudo inconsolable, el incansable humorista, el escritor de lo efímero (de los manuscritos perdidos o quemados, de una oralidad fugaz), el Sócrates, el genio que tuvimos y perdimos (Borges *dixit*: "Era como si Adán, el primer hombre, pensara y resolviera en el Paraíso los problemas fundamentales"), ese Adán que, a orillas del Plata, pensó y resolvió los problemas fundamentales, pero sin marcar huellas, dejándonos irreparablemente huérfanos e infinitamente capaces, a partir de él, de imaginar nuestro mundo, de escribir nuestra literatura.

Aquí intento retomar la leyenda Macedonio y la construcción de su figura pero *a partir de sus textos*, como contribución a una mejor comprensión de esa tan paradójica herencia, la del autor que fue célebre antes de la publicación de su obra, la del antepasado literario que se menciona y convoca sin leerlo. O sea, interrogar de nuevo la característica mayor de este precursor, inmortalizada por el juicio borgeano, la de un "escritor sin obra". La hipótesis sería la de suponer que la figura de Macedonio no es ajena a lo escrito sino que es el resultado a la vez de lo personal-biográfico (tan abundantemente tratado), de una construcción posterior (por sus herederos y por discursos e instituciones del campo literario argentino), pero también de dinámicas textuales. Es decir que su figura sería significativa, no sólo en tanto que "mito", sino en tanto que concepción de la literatura, en tanto que ficción, en tanto que modo de ubicarse en una modernidad inacabada: su figura sería una obra. En los diferentes espacios definidos (las leyendas biográficas, los textos), vemos que esa figura plantea, una y otra vez, las preguntas del cómo escribir, del qué escribir, del cómo inventar una modalidad de autor en ciertas coordenadas culturales. En consonancia con lo dicho, habría que matizar el lugar de "marginal" y "raro" que tan abrumadoramente caracteriza a Macedonio, en la medida en que parte de su "marginalidad" y de su "rareza" terminaron siendo fundacionales.

Para reducir estos objetivos a un conjunto abarcable y significativo con respecto a la construcción y la divulgación de su figura de autor, voy a correr el riesgo de la repetición, es decir, voy a leer los dos libros más conocidos y más "literarios" de Macedonio: *Papeles de Recienvenido* y *Continuación de la Nada*, primero, y el *Museo de la novela de la Eterna*, luego. *Papeles de Recienvenido* significa doblemente una intervención en tanto que autor. Por un lado, las dos ediciones del libro (la primera, de 1929, la segunda, ampliada con una segunda parte, de 1944) retoman textos leídos en actos o ceremonias

públicas del medio literario porteño (como la serie de “brindis” a intelectuales, algunos muy conocidos: Ricardo Güiraldes, Marinetti, Norah Lange, Leopoldo Marechal, Scalabrini Ortiz, Jules Supervielle) y textos publicados en revistas culturales, a veces de notable repercusión (*Proa*, *Martín Fierro*, *Sur*, y hasta *Orígenes* de La Habana). Por otro lado, después del enigmático *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), este volumen le da a Macedonio (que propone, por ejemplo, un liminar aclaratorio) una visibilidad o presencia de autor. El hilo conductor o el coagulante de estos textos, además de ser ejercicios de humorística -según lo afirma la “Salvedad” liminar-, son las repetidas menciones a la llegada de Recienvenido a la literatura, gracias a escenas, anécdotas, autorretratos, autobiografías y otros textos por el estilo. Es la presentación, creación y variación de una figura de autor. En cuanto a *Museo de la novela de la Eterna* recordemos que es el centro de su proyecto literario y, a pesar de que varias generaciones de escritores no lo leyeron, algunos adelantos (*Una novela que comienza*) y las constantes estrategias de promesas de Macedonio hicieron de ese libro un pilar de su concepción conocida de la literatura (aunque el término “novela” signifique, en realidad, mucho más que un género: es una posición ante el mundo, es un sinónimo de producción artística, e inclusive la cifra de un imposible). Desde el punto de vista de su recepción, si hay un texto citado, comentado y existente en la creación macedoniana, ese texto es *Museo*. En ambos se destaca una fuerte originalidad: la importancia de los procesos de autoficción pero también las concepciones y prácticas estéticas que, indirectamente, están a su manera definiendo ese “cómo ser escritor” según Macedonio.