

La vida puesta en obra: experiencia y novela

Mónica Bueno

(Universidad Nacional de Mar del Plata)

Entre los debates actuales la noción de experiencia ha adquirido una importancia central. Desde las reflexiones de Walter Benjamín y Theodor Adorno sobre su crisis (crisis que Agamben define casi como un decreto de destrucción), hasta cierto sentido de reconstitución que postulan los postestructuralistas, pasando por la noción de límite, la experiencia aparece en el campo de la historia intelectual moderna como un núcleo productivo, heterogéneo y múltiple.

El sentido de la experiencia, su pérdida o imposibilidad, la constitución de la experiencia como experimento, la diferencia entre experiencia estética y experiencia de vida son algunos de los puntos de significación que el concepto despliega. Como señala Martin Jay, en esas múltiples “canciones sobre la experiencia” que la historia de la cultura — y de la filosofía — permite observar, existe una pasión y una intensidad que excede la mera definición de un concepto. Esta intensidad nos lleva a pensar que la experiencia articula relaciones entre vida y obra en una interacción singular y diferente cada vez. Las múltiples definiciones de experiencia que los investigadores han mostrado y que en muchos casos resultan opuestas, hacen posible conjeturar que en las grandes obras de la literatura circula un concepto de experiencia particular. Podemos suponer, entonces, que Macedonio Fernández, escritor de la vanguardia argentina, construye una noción de experiencia que describe de una manera singular la relación vida/ obra.¹

Esa noción de un sentido de experiencia que se dibuja en la obra de Macedonio Fernández hace posible pensar en otro modo de periodizar teniendo en

cuenta la relación entre ese concepto de experiencia, personal, definido en el marco de su obra, y la noción de experiencia que los contextos determinan. De esta manera, las regulaciones de ciertos núcleos de la producción macedoniana describen un recorrido del concepto de experiencia que determina secuencias temporales que se diferencian de las establecidas por las historias de la literatura.

Sabemos que la reconstrucción de un contexto tiene como punto de partida la inestabilidad: la perspectiva, la colocación/ descolocación de nombres propios, la forma de imaginarios y creencias así como “nociones de época” resultan elementos a tener en cuenta. Ciertas corrientes historiográficas, fundamentalmente la escuela de los Annales, nos lleva a reflexionar sobre la cuestión de la experiencia y la historia. La valoración de la duración que Braudel imprime en sus reflexiones sobre la forma de periodizar y definir un contexto, nos muestra cómo estas velocidades determinan, por una lado, constelaciones de significación más duraderas o lentas y por otro, algunas más rápidas y efímeras que se revelan sobre todo en “sus puntos de ruptura”, “su brusco o lento deterioro bajo el efecto de presiones contradictorias”. Nos interesa esta postulación, entonces, para reflexionar sobre un tipo de periodización que dé cuenta de las relaciones de un autor, en este caso Macedonio, con el contexto en un periodo que determina su “vida puesta en obra” y que establece el marco productivo donde su particular concepto de experiencia se pone a prueba. De esta manera la singularidad de una vida adquiere una dimensión espacial que posibilita reconocer estas estructuras y su relación con los acontecimientos.

En *Papeles de Recienvenido*, Macedonio declara su momento de convertirse en Autor. Construye una ficción de origen. “La popularidad y la autobiografía o la confesión biográfica son las dos oportunidades más logradas de ocultarse, al par de la fiel fotografía”, ironiza al respecto. Se trata de una ficción impertinente: la del relato de su falso comienzo de autor. Nos cuenta cómo sale de la Abogacía y entra a la Literatura. Sin embargo, Macedonio escribe y publica desde los

últimos años del siglo XIX. Esta ficción de autor de los años veinte es el dispositivo que define la arquitectura filosófica de su obra.

Es en este sentido que creemos que la figura de autor es un hito para definir su noción de experiencia. En esa constitución nueva que Macedonio plantea, el concepto de “vida literaria”, esto es, la vida puesta en obra al decir de Giorgio Agamben, aparece como dispositivo y estrategia de su literatura. Las nociones de experimento, pasión, percepción resultan complementos necesarios para revisar las colocaciones “imposibles” que Macedonio le adjudica a la figura de autor.

Es, justamente, la relación ficcional entre vida y obra que Macedonio construye en su escritura, el eje donde se revela un concepto propio de experiencia. De este modo, entra en debate con el conjunto de la cultura — basta pensar en la correspondencia con William James y la particular definición de experiencia del pragmatismo — y por otro, establece la posibilidad de fundar un origen y una tradición propios a partir de los usos locales y específicos.

Utiliza, entonces, esa doble relación para definir una teoría del arte y una teoría de la novela y, en ellas, las condiciones para una poética de la novela en la Argentina. *Museo de la novela de la Eterna* sienta las bases de una historia del género que pone a funcionar no sólo el concepto de experiencia sino también el sentido de ese concepto de experiencia que se quiere transmitir.² La experiencia de la muerte del otro adquiere un estatuto metafísico en el marco de la novela y se define como conocimiento y alegoría. Macedonio plantea, entonces, una relación nueva, irreverente, antibovarista entre novela y vida. En esa relación se manifiesta su sentido último de experiencia. De este modo, la novela problematiza las tensiones que están en la historia del género: arte/ vida, ficción/ verdad. *Museo* no solo narra la tensión entre lo real y lo ficcional sino que es un procedimiento básico de construcción de lo no-real, de lo que todavía no es, en el sentido blochiano, y el conocimiento de la experiencia de Macedonio parece funcionar en esa perspectiva utópica.

Si, como sostiene Robert Jauss, un texto es la respuesta a una pregunta de su época, Macedonio es un futurista que formula preguntas que todavía su tiempo no hace; como muchos *outsiders*, tiene la ventaja de poder mirar su realidad como una ficción. Pensar fuera de las formas de una época, pero viviendo dentro de ella es bastante difícil, por eso la década del veinte será el mejor momento para abolir contradicciones y extremar resistencias. El hogar burgués por el cuarto de pensión: movimiento de traslado, decisión de vida, gesto schopenhaueriano de anulación de la voluntad.

“Uno sólo se experimenta a sí mismo” dice Zarathustra, escribe Nietzsche, al final de la peregrinación. Macedonio lleva este axioma al punto extremo de una postulación filosófica, al grado de una formulación teórica de la novela.

La experiencia, entonces, sólo es aceptable a través del experimento entendido como exploración de posibilidades. Dice en *Museo*: “Se trata de la experiencia psíquica o sentida que no tiene figuración causal y por tanto ninguna en las destrezas y fines del desempeñarse del Cuerpo viviente”. En este sentido, la vinculación lógica entre experiencia, memoria, pasado y tradición es destruida en función de un saber que se adquiere sólo por la práctica de ciertas operaciones destinadas a descubrir, comprobar o demostrar determinados fenómenos. Convengamos que la vanguardia ha resignificado el experimento como concepto estético. Macedonio trabaja experimentalmente la novela y apuesta a la verificación de los resultados. Sus ensayos estéticos pueden ser repetidos tantas veces como sea necesario para su comprobación y cada vez darán el mismo e inequívoco efecto: la “conmoción concienzosa”, “el susto de la inexistencia”. La gran audacia macedoniana está en que traslada al lector la posibilidad de verificar sus pruebas literarias. La relación experiencia/ experimento se convierte en la estrategia epistemológica, “metafísica” según su propia definición, de toda su teoría del arte. Sus reflexiones sustentan la negación dialéctica del arte moderno para el que nada heredado puede

quedar intacto y es en este sentido que todo lo acumulado suena a estorbo y es necesario un cuidadoso borramiento de las huellas para producir el desorden. Este movimiento entrópico se ficcionaliza en la novela con la invasión de los personajes a Buenos Aires para conquistarla y fundar la ciudad presentista que apuesta a la belleza de la no-historia: “Se deportaron todas las estatuas que enlutan las plazas y su lugar quedó ocupado por las mejores rosas, únicamente se sustituyó la de José de San Martín por una simbolización del ‘Dar e irse’” (p. 203). De esta manera, la categoría de lo nuevo aparece como vinculante del proceso histórico de la cultura por lo cual es necesario disolver la tradición específica. El complot de los personajes de *Museo* ficcionaliza la maniobra del autor con la literatura: entrar en el lugar y socavar desde adentro. Si los personajes apuestan a destruir las formas de representación de una cultura, Macedonio busca con su gesto de Recienvenido cuestionar los códigos de la institución literaria y desordenar el marco de la novela. Como Cósimo el herrero, le propone al lector una cirugía de extirpación pero ese movimiento debe lograrse desde adentro mostrando la ficción de las amarras con el pasado, la innecesaria máscara de la experiencia acumulada, para lograr ese estado de inocencia primera. Los postulados de su novela futura de estados dan cuenta de esa propuesta desvinculadora:

La prosa será como la música: una sucesión de estados sin prolijidades de motivación [...]. Aparecen sin pasado: ante una felicidad, que no se soñó para esperarla sino como imposible, y para sentirla más real, cortaron sus pasados, los hicieron sueños, vínculos, familias, recuerdos, olvidaron (p. 281).

Lukács lo explica claramente en el prólogo de su teoría de la novela: es la vinculación con lo real lo que define al género. Sin dioses ni héroes incólumes, la novela despliega esa sensación de identificación de lo humano por lo humano. “Lo real” es dado en términos de un mundo que se define como una mónada leibniziana, paralela a nuestro mundo. El atributo definitorio de ese mundo no es la especulación

filosófica sino la ficción constitutiva. Es la ficción la que determina la distancia de ese mundo paralelo con respecto al nuestro. La medida de la distancia — espacial o temporal — define la relación con “lo real”.

La novela es una forma épica como la epopeya pero, a diferencia de esta última, su totalidad formal no es extensiva a la totalidad de la vida sino a una parte: la novela da cuenta de esa incongruencia porque el sentido de la vida, su inmanencia y su trascendencia, se ha vuelto problemático. Sin dioses, sin homogeneidad, el mundo se torna enigmático e incongruente y la experiencia del héroe es develar el enigma del sentido de la vida. Si la epopeya debe elevar la vida, la novela busca descubrir su secreto.

La línea que dibuja el relato de una vida subyace en el género y anula para siempre esa vinculación directa entre héroe y comunidad que la epopeya privilegiaba. Las seguridades que el héroe épico tenía desaparecen para dejar lugar a una definición nueva del personaje, lo que Lukács llama “la vida del individuo problemático”. Esa figura determina el cambio del sentido de experiencia que se funda en una búsqueda de la armonía pedida, secreta, entre mundo e individuo.³

Macedonio va hacer estallar la unidad de la forma biográfica del “héroe problemático” constituyendo la línea de la vida en una experimentación colectiva extrema: dejar de ser individuo para transformarse en una parte constitutiva de una comunidad futura que define el presente desde la perspectiva del complot.

La tradición del género muestra que grandes comienzos y memorables finales son la marca distintiva porque justamente es allí donde se expone con eficacia esa relación entre la vida y el marco de la novela. Macedonio juega con esas prerrogativas del género y hace estallar la forma unívoca de los dos momentos. Los múltiples prólogos diseminan el principio en una suerte de posposición interminable que es en verdad un juego de ficción: la novela empieza en el relato de los prólogos.

Por otra parte, no hay clausura en el final de la novela sino puesta en acto de ese “ilimitado discontinuo”. La primera novela buena subraya la colocación en la genealogía del género, en su forma: la discontinuidad se hace práctica de escritura en un espacio anárquico donde las ubicaciones del lector y el autor no son fijas. *Museo* es, entonces, el borrador, el ensayo imperfecto de una forma por venir. De este modo, el espacio incluido entre un principio anómalo y múltiple y un final que no clausura es un experimento que anuncia una experiencia futura. En la brecha entre “la novela romántica de la desilusión” como la llama Lukács y la novela de la representación de la vida, “fundada sobre la comunidad de sentimientos”, se constituye la novela macedoniana que busca un sentido futuro de esa patria perdida de la epopeya.⁴

El bovarismo parece ser una de las concreciones más fuertes, más evidentes de la relación de la vida con la novela, de la clase con el género. La representación de un lector que lleva a la vida lo que aprendió en la novela es el relato “realista” de esa relación. Justamente esta relación, basada en la identificación, la pertenencia y la posibilidad de representación, es la que será cuestionada por la vanguardia. Resulta claro que la vanguardia intenta una colocación nueva de la relación cultura de masas/ cultura alta y, por lo tanto, abomina de la novela como el lugar de estandarización de esa relación. Benjamin estudia las nuevas condiciones sociales dentro de las cuales se desarrolla la práctica literaria y artística y, en ese marco, identifica la posición de la vanguardia como una respuesta específica a esas nuevas condiciones. Entonces, la politización del arte depende del modo en cómo se plantea su realización. Para Benjamin el arte de vanguardia es una crítica a un tipo de circulación de sentido, una crítica a las relaciones entre las construcciones sociales del sentido y las construcciones artísticas, por lo tanto, es una crítica a la novela como la forma artística que representa esa circulación de sentido. Por lo tanto, los escritores de la vanguardia desechan absolutamente la novela o buscan experimentar en el marco del género.

He querido escribir sobre “Cagliostro” una novela visual. En ella la técnica, los medios de expresión, los acontecimientos elegidos, concurren hacia una forma realmente cinematográfica. Creo que el público de hoy, con la costumbre que tiene del cinematógrafo, puede comprender sin gran dificultad una novela de este género.

Señala Vicente Huidobro. La pregunta abre el texto más famoso de André Breton, *Nadja*: “¿Quién soy?” como una especie de segundo relato paradójico de *Mme Bovary*.

Puede pensarse, como postula Ricardo Piglia, en la historia del género como la historia de cómo los novelistas construyeron su poética a partir de la forma que han elegido para mostrar esa relación peculiar entre conciencia y experiencia. Es justamente esa relación la que define la poética de un escritor y determina la distancia con la época.

La vanguardia trabaja con la gran consigna de unir el arte y la vida. En este intento, la vanguardia opera con un concepto de tradición en ruinas, como bien reconoce Benjamin, y establece una relación sinuosa que anula la continuidad. En *Museo* los nombres de los personajes funcionan como concreciones subjetivas de abstracciones universales. Al reemplazar el nombre propio por estas descripciones generalizadas y funcionales (la Eterna, el Viajero, el Presidente), Macedonio selecciona elementos olvidados de la tradición que remiten sobre todo a la alegoría medieval. La vuelta de tuerca que diferencia el modo alegórico en *Museo* se da en la ausencia de una totalidad que la forma del medioevo pone de manifiesto. En la novela hay restos, fragmentos de esa totalidad definitivamente perdida. Los personajes son figuras casi planas que se mueven en la bivalencia de los dos espacios: su vida en la ciudad los hace personas pero desconocemos sus nombres propios (queda incompleta, entonces, la composición del personaje); su existencia en la Estancia los transforma en figuras de la alegoría del Amor, de la Pasión y de la Acción que se oculta y resplandece en los fragmentos episódicos de la ficción. De esta manera, este

doble movimiento atrapa al lector que no puede identificarse con los personajes porque se desrealizan en la Estancia y adquieren estatuto de personas en la ciudad, aunque, paradójicamente, logran la epifanía de ser en el complot. Su existencia de hombres no idénticos se desvanece cada vez que recuperan sus identidades urbanas. Este extrañamiento es el mecanismo por el que intenta convertir en personaje al propio lector. *Museo* retoma la forma de la alegoría medieval de una manera singular: para Dante, Beatriz es la representación totalizadora de la Pasión, para Macedonio, la imagen de la Pasión, cuyo núcleo es la Eterna, está diseminada en todos y cada uno de los habitantes de la Estancia. Su máximo anhelo no es que los lectores encuentren, como Emma Bovary, un saber para la vida, sino que descubran, momentáneamente, la inexistencia. La vida puesta en obra es experiencia metafísica y estética pero también futura experiencia de lectura. Por eso nos dice “Leerás más como un lento venir viniendo que como una llegada”.

Referencias

AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

_____. *A linguagem e a morte*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BAJTIN, M. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

BENJAMIN, Walter. El arte de narrar. In: *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires: Imago Mundial, 1992.

_____. El autor como productor. In: *Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1974.

_____. Experiencia y pobreza. In: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1972.

LUKÁCS, Georg. *Teoría de la novela*. Barcelona: EDHASA, 1971.

OGDEN, C. K. La teoría del lenguaje de Bentham. *Cuadernos de Psicoanálisis*, Buenos Aires, Altazor, n. 1, año 10, nov. 1980.

SLOTERDIJK, Peter. *Extrañamiento del mundo*. Valencia: Editorial Pre-textos, 2001.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica, 1988.

_____. *Los cuadernos azul y marrón*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1991.

Notas

¹ Macedonio Fernández (Buenos Aires, 1874, *idem*, 1952) es un escritor argentino que durante los años veinte se transforma en una especie de gurú de los jóvenes vanguardistas. Jorge Luis Borges reconoció la influencia de Macedonio en su obra. La mayor parte de su producción literaria fue publicada póstumamente. Algunas de sus obras más destacadas son *Papeles de Recienvenido*, *Una novela que comienza*, *Continuación de la nada*, *Poemas*, y *Museo de la novela de la Eterna*.

² “Es preciso distinguir el concepto de experiencia natural e inmediata del concepto de experiencia del contexto del conocimiento. En otras palabras, esta confusión de los conceptos: conocimiento de experiencia y experiencia. Para el concepto de conocimiento de experiencia, la experiencia no es exterior a su yacente novedad, sino que la experiencia como objeto de conocimiento es ella misma, en otra forma, la uniforme y continua variedad del conocimiento. La experiencia misma no acontece, tan paradójico como esto suene, en el conocimiento de experiencia precisamente porque este último es, por consiguiente, un contexto de conocimiento.” (Cf. “Sobre la percepción I. Experiencia y conocimiento”. Traducción de Omar Rosas. Departamento de Filosofía/ Universidad Nacional de Colombia.) (BENJAMIN, Walter. “Über die Wahrnehmung”, *Gesammelte Schriften*, Bd VI, Suhrkamp Verlag. Frankfurt a. M. 1986, S. 33-38.)

³ En general, la novela está siempre conectada con la experiencia de la subjetividad. Como reconocen tanto Bajtin y Lukács, la constitución de la subjetividad moderna se gesta a partir de la certeza de un mundo sin dioses, sin sentido. Sólo adquiere vida si puede ser relacionado, ya sea con la experiencia interior que viven los hombres extraviados en él, ya sea en la mirada

contemplativa y creadora del escritor, en su subjetividad representativa. La historia del género va a dar cuenta de cómo la novela es un territorio donde la experiencia de ese desajuste se hace forma biográfica, relato de la interioridad del “héroe problemático”.

⁴ Lukács distingue tres tipos de novela que corresponden al modelo europeo: La novela del idealismo abstracto, la novela psicológica y la novela educativa de la resonancia consciente. Cf. LUKÁCS, Georg. *Teoría de la novela*. Barcelona: EDHASA, 1971. p. 75.