

Macedonio Fernández: Desacreditar el mundo

por *Marcela Croce*
(Universidad de Buenos Aires)

1. Teorías y géneros

“El “personaje” es toda la Literatura, y esta Literatura es probablemente la única Belarte”, afirma Macedonio Fernández en una carta de 1940 a Germán Arciniegas, cuya sintaxis complejiza la revisión de algunos elementos de la *Doctrina de la Novela* de 1929 que por mediación de uno de sus primos del Mazo llegó a manos del escritor colombiano. Una entonación profética lo asiste cuando expone lo que orienta la ejecución de *Museo de la Novela de la Eterna* (MNE): “Belarte va a comenzar en este siglo cuando alguien construya habilísimamente el personaje despersonador, desviviante”, aislado de la literatura “bostezable” que las instituciones establecen como clásica.

La Belarte se sostiene en la expulsión: su primera víctima es la poesía, desde la restricción según la cual “la prosa es la única belarte posible, la belarte de la Conciencia, y tiene dos géneros únicos: la belarte de Ilógica, que se dirige a la concusión de la conciencia intelectual, y la belarte novelística, a la de conciencia de existencia” (Carta a Adolfo Bioy Casares, 19/1/38). Más allá de la voluntad de esta bipartición, no, existen diferencias estrictas entre los géneros ni entre las formas discursivas; atravesando la mayoría de ellos, Macedonio se dedicará a combatir la esterilidad de las clasificaciones y las pretensiones de dominio del sentido común, a cuyo absurdo dedica buena parte de su Humorística —proponiendo constantemente lo que el sentido común preferiría evitar—, en ignorada coincidencia con el Gramsci que asentaba en sus *Cuadernos de la cárcel* que “el sentido común es el folklore de la filosofía”.¹

La indistinción genérica queda subrayada en una carta no enviada (destino de buena parte de las suyas) a Borges, donde el avatar postal coincide con el proyecto novelístico presentado en el *Brindis a Scalabrini Ortiz* y cuyas alternativas integran uno de la multitud de prólogos que se agolpan a la entrada de MNE: iniciar una nueva misiva dejando otra empezada en el lugar de donde se ha partido es el correlato epistolar de escribir a la par las “mellizas antagónicas” que son *Adriana Buenos Aires* como “última novela mala” y MNE como “primera novela buena”. La relación problemática con los géneros se extiende a los vínculos entre disciplinas hasta derivar en afirmaciones como la de que “la Filosofía es un pseudo-género enteramente vago”; para Borges, será una rama de la literatura fantástica.

Macedonio se impone teorizar para reordenar la literatura, para denunciar los efectos a los que “tres mil años de literatura sin severidad artística nos han acostumbrado”. En ese propósito condena algo que en 1949 hará el propio Borges, pese a que en sus ensayos juveniles recomendaba la *Ejecución de tres palabras*, entre ellas “inefable”. La condena de Macedonio —cuyas resonancias wittgensteinianas analizará Horacio González—² alcanza a aquello que en *El Aleph* es la desesperación del escritor: ¿para qué escribir lo que de antemano; se reconoce como inefable?

Destruyendo la idea de genio exaltada por el romanticismo, reconoce que la literatura ha sido reducida a una combinatoria azarosa por la cual “así como los médicos son los usureros de la curación espontánea, los literatos lo somos de la casualidad verbal”. Esta convicción que se volverá proliferante y abarcará otros dominios que los de la Terapéutica —formulada como descreimiento en la medicina— y la Belarte, es la que reclama el trabajo simultáneo en los ámbitos de la Metafísica y de la Novela, siempre convocadas bajo esa forma del énfasis que es la mayúscula y que si no adquiere el carácter intimidatorio que suele distinguirla es por la intervención de la también mayusculizada Humorística.

¹ Antonio Gramsci: *Literatura y vida nacional*. México, Juan Pablos, 1975.

² Horacio González: *El filósofo cesante. Gracia y desdicha en Macedonio Fernández*. Buenos Aires, Atuel, 1995. “No toda es Vigilia hace las veces del *Tractatus* en una cultura argentina ausentada de la gran literatura de invención”.

Ésta se instala como condición para reubicar los conceptos tradicionales, para alterar sus significados, para descreer de las definiciones, para poner en duda todo lo previo. Como método, la Humorística permite hacer de la teoría una aclaración parentética, y de los textos canónicos una acusación de “falsete” en tanto consagración del mal gusto que se expande en el tema en vez de atender “el tono y la ejecución, que son el Arte”. Tales preocupaciones artísticas —que encuentran en Gómez de la Serna y Poe sus modelos— son casi contemporáneas de las que en las primeras décadas del siglo exponen Georg Lukács y Mijaíl Bajtín.

En el “Prólogo de indecisión” a MNE, las convicciones del metafísico argentino coinciden con las del teórico húngaro en *Teoría de la novel*; Macedonio reconoce la “afirmación indirecta del fracaso hedónico e intelectual de lo Humano, que es la actitud de Cervantes con Quijote y Sancho, la única gran actitud de genuina ironía, el único pesimismo auténtico presentado en arte literario”. En cambio, con Bajtín sólo hay diferencias, no tanto en lo relativo a *Estética y teoría de la novela* sino en los aspectos rabelesianos recuperados en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*: la exclusión de lo rabeliano en Macedonio se verifica en la prescindencia de Nicolasa (pantagruélica por su tamaño, sus prácticas y su oficio de cocinera) en MNE, a quien es necesario expulsar porque haría proliferar las anécdotas en vez de las teorías, y si se exponen los motivos de su ausencia es sólo a título de combate contra el mundo que ella reconoce como un repositorio de frustraciones.

La teoría perpetuamente en elaboración hace, de toda ejecución una tentativa; las interminables correcciones conque el anecdotario de Macedonio adorna la historia de sus textos apuntan a confirmarlo, lo mismo que su convicción de que “el talento es algo de innato y mucho de corregir”. Por eso son descartados aquellos autores a los que el calificativo de “talentoso” ha eximido de toda crítica que no fuera exaltatoria. El des-crear de Macedonio se ejercita entonces contra Maurois y Proust —quienes carecen, de una “Belarte” que los justifique— y se ensaña con Shakespeare, quien “no sólo no era artista, sino que ansiaba estorbar que Belarte comenzara”.

Esta desarticulación de los géneros, si en lo general tiende a quitar todos aquellos obstáculos que impiden un texto como MNE —sin embargo, la teoría de la obstaculización de los deseos y los proyectos no se enuncia ni en un ensayo ni en una novela, sino en el relato *Tantalia*—, en lo particular apunta a los elementos que fundamentan la división genérica, mostrando a la vez su carácter endeble y su inutilidad. Los géneros no admiten una caracterización estricta; se limitan a ser “los ridículos parentescos que la Pasión nunca le conoció a la Vida, nunca se estorbó en ellos”.

Coherente con este señalamiento, el único que Macedonio recupera es “un género inesperado: el Des-Hacer”; sus presuntos preceptos tienden a desarmar los géneros canónicos. La escritura macedoniana les reserva el espacio de la negatividad, tanto al reconocer como género la “colaboración rechazada” como al promover el gesto que descalabra cualquier tentativa sistemática de origen académico: la “Risa Entera”, que es “un reto a la posibilidad de la tragedia o del pesimismo”.

Si un género como la carta se desbarata interceptando una propia, la poesía se combate desde su estructura rechazando: “el mal gusto de acudir a la infantilidad de facilitarse en verso en la muy inferior música que es el compás uniforme y el sujetarse a consumir en finales de cláusulas”.³ La obra de arte debe ser la Belarte de “la Palabra Pura [...] sin sonoridad, sin asociaciones, sin onomatopeya, ritmo, rima, ni interjección o inflexión ni información o doctrina”.

El ensayo también resulta desestabilizado, algo cuya constatación ejemplar se asienta en *Psicología atomística* desde la aclaración de que se trata de una “quasi-fantasia”: hacer del ensayo científico una fantasía es enunciar la teoría desde la abducción, sin el pretendido rigor de la inducción y la deducción, pero también sin elementos que contradigan sus postulados. A estas operaciones de escritura corresponde una lectura que emite cuestionamientos desde la heterodoxia, en cuyo ámbito Macedonio se confirma como “el más fuerte preguntador contemporáneo” y cuyos efectos juzgan “eternos los poemas de Lombroso, los de Weissmann

³ Carta a Gómez de la Serna, 30/5/48.

sobre la herencia, los juguetes de la seroterapia, las novelas psicológicas de Tarde, o de Ribot, o de Wundt, la admiraciones iluminadas de Renan, el psiquismo de Fouillée o de Paulsen, etc., etc.". El ensayo se presenta como una teoría abreviada e incluso disminuida desde el subtítulo de "mero ensayo" que lleva *La Idilio-Tragedia*.

El policial no es ajeno a este desmantelamiento genérico por requerir una multitud de sucesos allí donde Macedonio recomienda no más de dos para desarrollar la Tragedia como "un tema máximo del arte con el mínimo de sucesos" y cuya repercusión en el plano político será la utopía anarquista del Individuo Máximo en el Estado Mínimo. Descartar el policial es desechar toda una franja de la cuentística de Poe —a quien recupera sin embargo por hacer de su obra una teoría—, pese a su empeño por hacer en la novela lo mismo que Poe hace en el cuento, simétrico a su vez de la tentativa de Jules Supervielle en el poema.

El propósito que se puede reconstruir a partir de estas notas dispersas reaparece en una carta a Pedro Juan Vignale en que Macedonio intenta sistematizar su Belarte: evacuar a la vez la acción y la representación son condiciones inaugurales para que el arte no naufrague ni en la temática ni en la reducción —al absurdo— que es el realismo al que no cesa de fustigar. Desquiciar las técnicas es un método auxiliar en la operación con los géneros; el momento en que adquiere mayor eficacia es cuando se combate el retrato, forma desplazada de desprestigiar la autobiografía a la que en *Papeles de Recienvenido* sumará otras que con el humor mitigan el carácter teórico que las asiste: "mi cara es lo que debe ignorarse de mí, lo único que sería importuno, en un retrato [...] Con la verdad fisonómica actual perdería todos los lectores de retrato que conseguí en *Papeles de Recienvenido*".

La autobiografía será abordada en este empeño por expulsar los géneros primero como libro de compañía (en la concepción del "diario" que preside *Diario de vida e ideas*, donde también es denunciado el género bibliografía por su uso exclusivamente académico que alterna entre omitir la lectura o cumplirla a cambio de una renta); luego, en *Todoamor*, recuperando el enunciado de Rimbaud "Je est un autre": tanto en la "Innovación de una autobiografía *hecha por otro*" como en la frase inicial que remite a "Macedonio (el autobiografiado por mí)" "y también en la nota final que, respondiendo al apotegma pascaliano de que "el yo es escandaloso", aclara que "mi autobiografiador y yo no hemos aclarado: cómo se firma esto". La línea hacia los autorretratos y las autobiografías encuentra su punto inicial en un "apellido tan favorable al incógnito" como el que sobrelleva Macedonio, que si resulta limitado como tentación al anonimato es por acompañarse con un nombre de tan difícil olvido.

El desajuste de los géneros en *Papeles de Recienvenido* (PR) comienza con la autobiografía formulada desde el abandono del protagonista e involucra a la ciencia-ficción anarquizada por la contradicción ("no soy el Hombre Invisible sino, al contrario, el Hombre Evidente, algo más raro, útil y difícil", dice burlando a H. G. Wells). Una serie de convenciones editoriales lo auxilian en su propósito de hacer de las previsiones genéricas, paradójicas; así funcionan la atribución del autor y el recaudo del editor: la primera declarando "De autor ignorado y que no se sabe si escribe bien"; el segundo, advirtiendo que "el autor también figurará escribiendo".

En *Continuación de la Nada* -señalada como "Mitad inconfundiblemente 2ª-, la autobiografía, antes que desestructurada, es desenmascarada en sus pretensiones: si continúan las paradojas en títulos como "Autobiografía de no se sabe quién", también se subrayan las condiciones del género: "todo lo que afirma de sí el autobiografiado es lo que no fue y quiso ser". Lo que se reclama del lector es una mirada que no responda a las convenciones sino que se ajuste al escamoteo que el autor impone: no es todavía la mirada destacada en *Una novela que comienza* sino "una mirada creada por Goya". Es decir, una mirada siniestra que desbarate el verosímil realista junto con todos los pretendidos absolutos que arrastra y que no son sino engaños que la experiencia desmiente.

El tratamiento del cuento, si bien en MNE no es considerado "cosa muy seria como género literario; tiene mucho de chiquillería y de receta", está reservado a los relatos mismos. Las notas al pie que registra *Cirugía psíquica de extirpación* combaten la cuentística a la manera de Maupassant lo mismo que la "unidad de efecto" declamada por Poe. Macedonio opta por la

digresión también en el cuento, vengándose así del realismo que incluye las notas para verosimilizar y no para inquietar al lector.

La teoría alternativa del cuento se asienta en la nota final que abona la teoría paradójica de hacerlas proliferar para que la desatención grabe más lo leído, tan paradójica como un cuento sobre la supresión del tiempo para crear una memoria. La única memoria válida es la que provee la ficción: memoria salteada —como el lector al que apelará insistentemente— que se resiste a la concepción puramente sintáctica del relato en que “las y y los ya hacen narrativa a cualquier sucesión de palabras, todo lo hilvanan y precipitan”. El momento en que esta teoría alternativa se extrema es el *Cuento de literatura no literaria*, declarado “ensayo de un nuevo género literario; el cuento sin literatura, incongruente casi y sin elegancias y que por lo mismo deja irritantemente grabado el solo hecho esencial”.

El género que Macedonio prefiere no descartar totalmente porque cree que aún no se ha escrito la obra a partir de la cual todas las otras insistirán en desacreditarlo, es la novela. En principio, como género de variedad y extensión frente a la “unidad” que reclamaba Poe para el cuento; esa variedad da paso al “frangollo” en MNE, que no es sino la adaptación criolla del *bricolage*. La novela como “frangollo” hace confluír una presentación teórica de los personajes con una presentación dramática de los sucesos. Como Gómez de la Serna con las “greguerías” —recuperadas para los breves textos de *Cuadernos de Todo y Nada* — Macedonio inaugura un género para instalar lo imprevisible. Si por un lado es el complemento extendido del cuento practicado por Poe, por el otro es la traducción novelística de la filosofía de Schopenhauer, quien en *El Mundo como Voluntad y Representación* ofrece un modelo a la operación de MNE publicando “un borrador de investigación como un gran libro solidario y definitivo”. Sólo este último carácter será declinado por Macedonio, que comparte la intuición borgeana de que el texto definitivo corresponde al cansancio o a la religión. O más aun: al silencio. Entre la promesa de la novela —reiterada en cartas y otros escritos desde fines de los ‘20— y la dilación prologal se plantean al menos dos cuestiones. Una de ellas es la que concierne al prólogo como eventual cumplimiento de la promesa, como verificación de ese performativo extensivo; la otra está constituida por la serie promesa de novela / novela de promesa / museo de novela: ¿qué resta de la novela en este ajeteo preparatorio? ¿Dónde quedaría la novela entre la promesa y el museo, entre esos dos extremos de la Nada que son la inexistencia y la restricción? Los prólogos resultan inscripciones sucesivas de despojamiento estilístico a la vez que de insistencia teórica y hacen de la novela una permanente inminencia. La tercera cuestión coincide con el trastorno del lugar común —junto con el del proverbio y el refrán, como se verá— y podría explicitarse como la inversión del “nunca acabar” en el *nunca empezar*.

Se ha señalado en que Macedonio trata de hacer de la estética una ética y de la novelística una metafísica;⁴ una verificación inmediata e irónica la provee la reducción a dos de los géneros literarios, “lo bueno y lo malo”, que rigen la propuesta del *Brindis a Scalabrini Ortiz* incluido en PR. Convendría precisar que la idea macedoniana de la ética corresponde a la simpatía —“Sentir tristeza con los tristes, alegría con los alegres, es toda la Ética”— y asimismo que su noción de la metafísica comienza excluyendo lo incognoscible, defenestrando el noúmeno ya desde el título programático *Codear fuera a Kant es lo primero en metafísica*. La reunión de novelística y metafísica, sin embargo, no es en Macedonio —reacio a la teleología— un objetivo sino una espera de la Obra, dado que “no ha llegado en América el momento de la Literatura esencial y sí el de la Crítica estética y el de la Metafísica”.

En esa espera —exacerbada en los prólogos de MNE— se plantean teóricamente los problemas que sostendrán a la ficción, Así como el tema de *Cirugía psíquica de extirpación* adquiere forma interrogativa en “¿Hay la categoría de futuro dentro de la categoría Tiempo?”, el problema de *Continuación de la Nada* aparece hipotéticamente en el planteo de los problemas “del Ser y su posibilidad, de ser o haber sido *dada* la Nada en vez del Ser”. Arte y metafísica coinciden en el esfuerzo por indagar lo inalcanzable. La filosofía de, Macedonio está sostenida por su

⁴ González señala que “lo que en Borges era un juego en Macedonio Fernández es una ética” (op. cit., pág. 25).

ficción; no es más que una rama de la nunca escrita —por inabarcable— *Teoría de la Ficción*.

La teoría de la Belarte de la Prosa supera las reservas teórico-filosóficas hasta abarcar el espacio tradicionalmente identificado con la ficción. De este modo, en un relato como *Tantalia* se accede a una posible definición de la literatura como “vivir simbólico” que, deriva en “lo irreparable, cuando acabamos de crear un imposible cualquiera”. En *Tantalia el mundo* es una tentación permanentemente obstaculizada; en ese vaivén entre el deseo y el impedimento se recupera la etimología platónica (*tantaléia* es, “balancear”, como recuerda H. González a propósito del *Cratilo*). La forma humorística de reconocer esta extensión de la teoría a otros dominios reside en el invento macedoniano del “paréntesis con un solo palito” que vuelve indistinguible la acotación reubicando las aclaraciones y las notas.

Macedonio define a la metafísica como “la disciplina más favorable a la felicidad” desde el programa de resonancias nietzscheanas de crítica al pesimismo que demanda tanto una analgesia frente al Cogito (“la duda es un dolor”, afirma en “El problema moral”) como el alivio de la risa que se expone en la *Teoría de la Humorística* y se ejercita en PR. Si en la literatura Macedonio aboga por una ejecución que relegue al tema hasta lo insignificante, en la teoría la temática es dominante y fundamenta, por, ejemplo, la distinción entre chiste y Belarte. Si la ejecución de la Humorística desde la Belarte de la Prosa es un chiste desprovisto de su elemento fundamental, la innovación macedoniana consiste en hacer literatura con esa carencia, conviniendo la ausencia en la que tambalea el género en la originalidad de un Género que integra a toda la literatura.

La de Macedonio es “una metafísica que, pese a la reivindicación de la brevedad,, insiste en la proliferación (más de medio centenar de prólogos a MNE son el ejemplo obligado); es resultado de la inquietud y el asombro antes que de la especulación, y su exposición apela al despliegue en prosa de los proverbios, que es el modo de manifestar su desconfianza frente a esas formas menores en las que se refugia la banalización de la experiencia.⁵ Para conjurar este peligro, Macedonio se pronuncia a favor de la intensidad; un modo de conseguirla es introduciendo el escándalo en aquellos enunciados de los que se esperaba seguridad. Así, por ejemplo, el adagio latino “Vulnerant omnes, ultima necat” reaparece —con una entonación gongorina que el propio Macedonio hubiera rechazado de haber advertido— en “no es por días sino por lo que duelen algunos que toca quejarse”. El escándalo es la entonación más apropiada para la paradoja, que excede su identificación como desvío de la lógica o como figura retórica para aparecer como fundamento de la metafísica macedoniana.

El máximo escándalo que sospecha Macedonio corresponde al relativismo como cuestionador universal. Por eso sus teorías son, antes que afirmaciones sistematizadas, desestabilizaciones permanentes de lo consagrado; ya sea rebatiendo la filosofía kantiana instalada como universal, ya sea demoliendo lo que las instituciones establecen como “Literatura Obligatoria”. Así como novela y metafísica son inescindibles, la crítica y la sospecha no tienen diferencias de fondo, sino apenas de énfasis. Escribir es descreer, renunciar a las certezas en esa actitud permanente de desafío que el relativismo respalda. La metafísica macedoniana, antes que de otras filosofías, parece derivar de *Lo siniestro* freudiano: su identidad y su propósito coinciden en el extrañamiento.

2. Metáfora versus Realismo

Pero un realismo que use de los sucesos, no como aseverados, como asunto, sino como signos, como técnica de suscitación de “estados” ¿se salva? La misma metáfora, que es para mí todavía lo único cierto, lo único genuinamente literario, lo que no hay en ninguna otra belarte, puede usarse, a veces, no por sí sino como signo de exaltación, pues en todo estado álgido

⁵ “Formes simples” las llama André Jolles en su libro homónimo (París, Seuil, 1968), que pueden transformarse en “formes savantes” al integrarse en géneros reconocidos.

tendemos a la comparación o metáfora: por eso llamé (en Proa) a la metáfora una interjección conceptual [...] Para mí, la metáfora es la única interjección literaria.

Carta a Francisco Luis Bernárdez, 20/5/29

Contra todo sistema, Macedonio cree “que no debiera haber poemas sino metáforas solitarias”, desligadas del contexto, como los ejercicios literarios de Gómez de la Serna. Extremando a Román Jakobson, quien sobre el filo de los 60 sintetiza toda la retórica clásica en las dos figuras fundamentales de la metáfora y la metonimia, Macedonio invita a hacer de todo recurso discursivo una metáfora, es decir, la manifestación de un estado de exaltación. Así como para Stendhal la intervención de la política en la novela era como un pistoletazo en medio de un concierto, para Macedonio “una metáfora sin estado de exaltación es como un grito en una demostración geométrica”. La metáfora es unidad de la Belarte.

Por ella los textos, se resisten a la intervención del realismo; cuanto más descontextualizada sea, menor posibilidad de participación quedará para ese simulacro del mundo que aspira a dominar la escritura. La metáfora hace del arte una reparación frente a la amenaza de la realidad y permítela confesión: “abomino del realismo y del vitalismo, el comentario de la vivencia terrenal, o vivencia meramente, y las copias del mundo”. Al mismo rechazo contribuye la paradoja, que se superpone, a la metáfora infamando el contexto, no por supresión sino por reducción al absurdo.

La paradoja promueve el escándalo lógico; en tal sentido, así como la metáfora es unidad constitutiva de la Belarte, la paradoja es unidad de comportamiento del “Bobo de Buenos Aires”, quien pone en cuestión no sólo los datos de la realidad sino también el modo de acceso a ellos, planteando un límite a la arbitrariedad de la lengua en la lista de “palabras-chistes por sí mismas”.

Si para Borges el personaje se define por el tono, para Macedonio Fernández crear personajes es encontrar la metáfora que les corresponde, como se advierte en el empeño del Cap. XVIII de MNE por dar vida a la Eterna. El programa artístico macedoniano —expuesto en el cierre del libro, como recomienda su práctica de la inversión— insiste en esta cuestión al profetizar que “la escuela artística que ha de dominar pronto, al reinar la máxima severidad de arte, cultivará únicamente la novela en estados [...], una como metáfora de lo que se sintió en cada tiempo de la novela”. El personaje se resiste al realismo desde el énfasis del no ser.

El realismo como convención debe combatirse desde la belleza artística que prescindía de la copia y de la “información”. Para acceder a ella hay que resistirse a toda imitación que no sea “la imitación ¡por fin literaria! del silencio”, declaración que resuena como un manifiesto conjunto contra el realismo y el logocentrismo. La palabra deja de ser un instrumento al servicio del estilo. Otro argumento contra el realismo se enuncia en carta a Vignale: “no hay que vivir atosigado por escrúpulos”. Al fin y al cabo, en su forma canónica, el realismo es un fetichismo del escrúpulo.

Por lo mismo, no puede ser sino un fracaso: tanto el inscripto en una carta a Gómez de la Serna cuándo se advierte el desfase entre el hombre y su fotografía, como el que verifica el personaje de Nicolasa en MNE, como el que se expone descarnadamente en *Tantalia*, en que la tentación del mundo se confirma como amenaza permanente. El realismo debe ser extirpado —como el futuro de Cósimo Schmitz— porque integra las “repugnantes Paciencias enteramente inartísticas”; es el imperio de las pretensiones, especialmente las de una cotidianeidad que abruma a Macedonio. El rechazo al realismo es la forma desarrollada de la negación de la realidad que, si no logra tranquilizarlo por completo, al menos mitiga la inquietud que el mundo le provoca.

Sin embargo, no es solamente lo que las definiciones clásicas llaman “realismo” lo que rechaza Macedonio (y que en *Zola* será presentado como un fetichismo del mundo), sino toda literatura sujeta a convención. Distanciándose en este punto de la fascinación borgeana por la literatura fantástica, considera “realismo al género literario fantástico, pues es copia de lo interior, de las imaginaciones, que copiar la percepción exterior o la imagen interior es lo mismo. Copiar, narrar imaginaciones, hasta ensueños, pesadillas, no es arte: hay un millón de pesadillas en cada cabeza humana y ningún interés en exponerlas por escrito”. En contrapartida, propone abolir

“totalmente la infantil metafísica de la Representación (mejor Presentación)”: la convención lleva a confundir estas dos operaciones; el realismo aspira a hacer de una representación una mera presentación. Si el lenguaje fuera representación del mundo, la escritura podría concebirse como conjuro y, consecuentemente, la lectura como riesgo.

Lo que está en cuestión —como lo señala reiteradamente tanto en las teorías artísticas como en las políticas— es la representación. De allí que convoque a reemplazar el referente por el “personaje Desconocido, meramente nominado o numerado, sin otras especificaciones”. Hay que desconfiar de los atributos y leerlos exclusivamente como excesos. Hay que desconfiar de la convención realista y tener fe solamente en una metafísica de lo cotidiano que se desplaza “del caos de “Réditos” a una Metafísica del Mundo como *No-Ser*”. Hay que formular un programa literario donde el realismo no tenga cabida, que en el *Diario de vida e ideas* se enunciará cómo la “paradoja de Tristram Shandy” recogida por Borges y Bioy Casares en los *Cuentos breves y extraordinarios*: “Una conversación que no eludiera las repeticiones y la pobreza de estilo ni esquivara la confesión de flaquezas, de miserias y de escepticismos de parte del autor, pero especialmente un libro que tuviera la peculiaridad de ser interminable”.

Acaso la repugnancia que manifiesta Macedonio por lo fantástico responda a que todo lo qué requiere una confrontación con la realidad —y lo fantástico se reconoce sobre ella— está excluido del arte; la verosimilitud es erradicada como procedimiento artístico. Por añadidura, el realismo es el apogeo del tema y no de la técnica, más cercano a la historia que a la literatura, al periodismo que a los “tres géneros puros” del arte literario: la Metáfora, la Humorística Conceptual y la Prosa del Personaje o Novela, que no persiguen el agrado de los sentidos.

El antirrealismo —cuya bandera es “la Realidad no contiene misterio alguno”— reviste en Macedonio un triple significado: es el pronunciamiento simultáneo contra la mimesis pretendidamente artística contra la representación de una psicología (cuyo desarrollo es el esqueleto de la “novela mala”) y contra el género fantástico como representación de una imaginación. Así como ABA y MNE son “mellizas antagónicas”, el realismo es el *mellizo siniestro* de la literatura: aquello que debería haber permanecido oculto y sin embargo se apoya en ella para manifestarse. La literatura, para defenderse, apela a la digresión, a los prólogos proliferantes, a las notas al pie: a toda esa ortopedia que evidencia que el realismo se sostiene mal.

El arte debe apartarse de la identificación que es el modo privilegiado en que se impone el lastre de lo real: a la expulsión del “Humorismo Realista” corresponde en MNE la expulsión de identidad y congruencia, reducidas a puras supercherías. No hay realismo que encuentre cabida en este texto porque la convención que lo establece como “reflejo” del mundo adquiere aquí la inflexión de “doble mundo”. La imitación resulta evacuada en favor de la intensificación, sobre la cual se diseña la utopía de Belarte como multiplicación de los Cervantes, restricción de Quevedo al humorismo, proliferación de, Gómez de la Serna, limitación del *Fausto* al primer acto y exterminio del “realismo científicante de Ibsen, víctima de Zola”.

La utopía que en el ámbito político es reivindicada por Macedonio, en el artístico es señalada como abuso intelectual cuyo efecto inmediato es el absurdo, correlato del sofisma como estafa intelectual; si Macedonio lo recupera —y lo retomará en sus ensayos humorísticos— es para contrarrestar los estragos causados por la racionalidad. El sofisma hace tambalear la lógica, como lo confirma la suposición de que “si Cervantes en la situación más incómoda escribió lo mejor, el que escriba en toda comodidad hará terrible libro”. Entre el sofisma y la lógica se desliza la paradoja, que remite a Lewis Carroll desde la advertencia de que “el Arte empieza sólo al otro lado de la veridicidad”, es decir, al otro lado del espejo.

El absurdo es consecuencia de mirar lo cotidiano con atención, y si encuentra en el realismo una manifestación destacada es por lo mismo que exponía Joseph Conrad en el prólogo a *El agente secreto*: “la vida no resiste una mirada profunda”. Dos alternativas se abren frente a esta convicción: una de ellas es la desesperación y significa una clausura; la otra es el humor y será practicada por Macedonio como una inauguración.

3. Teoría y práctica del humor

Iré esta tarde y me quedaré a cenar si hay inconveniente y estamos con ganas de trabajar. (Advertirás que las ganas de cenar las tengo aun con inconveniente y sólo falta asegurarme las otras).

Tienes que disculparme no haber ido anoche. Soy tan distraído que iba para allá y en el camino me acuerdo de que me había quedado en casa. Estas distracciones frecuentes son una vergüenza y me olvido de avergonzarme también.

Carta a Borges

Lugar común y paradoja son los instrumentos preferenciales —el primero cuestionado y la segunda exaltada— del humor en los textos de Macedonio Fernández del siglo XIX, si hay que atenerse estrictamente a su fecha de producción. Nacido en el mismo año que Lugones y efímero colaborador de éste en la fugaz empresa de prensa anarquista que fue *La Montaña*, sus primeros trabajos se publican en 1892, a los 18 años, varios de ellos en el periódico *El Progreso* de su primo Octavio Acevedo, donde reduce la firma a las iniciales MF. Con esa rúbrica aparecerá *Don Cándido Malasuerte*, donde recurre al uso macabro del lugar común: si posteriormente buscará desestabilizarlo desde su conformación, en esta etapa inicial se limita a demostrar su inconveniencia en determinados contextos, como ocurre cuando al que ha perdido un pie lo burlan diciéndole “Beso a usted el Pie” y “Ya sé de qué pie cojea usted”.

En este último ejemplo ya se advierte un cuestionamiento sobre las frases hechas practicando la lectura denotativa allí donde se espera una lectura connotativa. Este desajuste se combina con las pretensiones filológicas que acuden a la paradoja para desbaratar refranes y proverbios. Así ocurre en *Digresiones filológicas*: “cuando la conversación recae sobre algún individuo de esos que llaman ilustres desconocidos, nadie titubea en decir que es un Juan Lanas y sin embargo, nada más conocido en esta tierra que la lana [...] que a cualquier sujeto poco popular se le aplique este apellido me parece un contrasentido”. E incluso la risa cuya causa Bergson encontraba en lo sorprendente e inesperado se traslada a la paradoja que sobreviene en la combinatoria lingüística. En *El teatro aquí* ya se anuncian los chistes lógicos de los textos posteriores, de modo que en la apayasada en un acto que inventó en los momentos en que la falta de alimentos le tuvo a punto de morir de indigestión” ya puede leerse el famoso “fueron tantos los que faltaron, que si falta uno más no cabe”.

Sobre él mismo descargará el humor, tanto al —definirse como “amenaza literaria” como al reconocerse como caso inoportuno en *Crítica del dolor— Eudemonología*, donde concibe al progreso no ya con la mirada positivista a la que adhirió en el siglo XIX sino como complicación creciente. La *Eudemonología* trata de reemplazar toda presunta ciencia con un arte o una técnica, desconfiando de todo lo que aspira a ser definitivo. El humor hace de lo supuestamente definitivo una zona de duda; es para Macedonio la herramienta más apta para el cuestionamiento permanente que le depara al mundo en su empeño por desacreditarlo.

Esa preocupación se vuelve casi obsesiva a medida que la cotidianeidad se hace más asfixiante; entonces no vacila en inscribir al humor como una impregnación del mundo descalabrado que se aloja en sus textos. Una carta a Alberto Hidalgo en la que refiere su reciente mudanza permite confirmarlo, a la vez que ofrece una teoría de la escritura que repercutirá en la teoría de la lectura regida por la figura del “lector salteado”: En el trastorno de acomodar el nuevo cuartel se me han escondido o amotinado Quevedo, Mark Twain y demás colaboradores de mis colaboraciones a la *Revista Oral*; no encuentro ninguno de los libros y autores que yo más escribo y hasta que no ordene toda la biblioteca no recuperaré mi inventiva [...] tan pronto consiga el sometimiento de todo mi mobiliario trabajaré cómodo y reanudaré mi colaboración regular, sin recaer en la trastornada sintaxis de “mudanza” que hace de la presente carta una algarabía de ‘Guerrico y Williams”’.

Otro desorden acecha en el lenguaje: el de la desprovisión. El chiste eminentemente lingüístico que estudia Freud en *El chiste y su relación con el inconsciente* y que retoma

Macedonio en *Para una teoría de la Humorística* comienza precisamente echando una mirada despiadada sobre el lenguaje, que en los momentos de mayor cortesía derivará hacia la ironía: “sí a un literato que no estaba presente en la segunda [sesión de la *Revista Oral*] usted le arrebató un sinnúmero de palabras superfluas de sus escritos, a mí, teniéndome cercarle será fácil dejarme sin adjetivos”. Para asistir a la inversión de ese arrebató condescendiente basta revisar la carta a los directores de *Martín Fierro* “o al que de ellos ya sepa leer”, donde la parodia socrática lo define como aquel para quien “nada bueno es ajeno”.

Esta frase registrará otras consecuencias, como las que se advierten en carta al editor Gonzalo Losada en que a manera de post-data se agrega un “manual” titulado “Cómo no ser recomendado”, que no es sino una ironía sobre los premios literarios que invierte las suposiciones del sentido común. El ejercicio del humorismo circunstancial se irá convirtiendo paulatinamente en teoría hasta la sistematización coincidente con la teoría de la novela en la erradicación del realismo: “La humorística sólo se realizará genuinamente *sin sucesos*; es lo que buscaría yo si hiciera la carrera. Novela y Humorística *sin sucesos*. ¿Cómo hacerla? Voy contra el realismo en una y otra”.

Y contra la literatura consagrada —especialmente española—, habría que agregar, ya desde los comienzos. Porque así como en *Gatos y tejas* de 1892 se abre paso una versión porteña y humorística de *El coloquio de los perros* y en *Opinar franco y perder amigos* se descrea de Calderón (“¿pero qué pájaro, pez o fiera no tiene esclavitud?”), tampoco el éxtasis místico de Santa Teresa se librará de la burla, en la misma línea de la frase socrática: “muero, porque no muero; el placer de morir me impondrá la muerte de seguir viviendo; esto es Lírica, es Pasión o es divertirse”.

Y extremando esta tendencia, Macedonio va contra la literatura misma: merced al vínculo que une medicina y literatura por usufructuar casualidades, afirma que “la Terapéutica es el monstruo que nació de los “callicidas” como la Literatura nació de las cartas del pariente que anda en viaje”.

Humorística y Novela se definen desde la Nada: al “humorismo de la nada” que reconoce Ana María Barrenechea habría que añadir la “novela de la Nada” ejercitada en MNE.⁶ Las definiciones de ambas atraviesan indistintamente los ensayos que individualmente les dedica Macedonio; ambas son hechos verbales. La Humorística se aparta de la risa como fenómeno fisiológico analizado por Bergson y del chiste como formulación mental a la que atiende Freud, para indagar el “signo afectivo” de los hechos. Ocuparse de lo afectivo es esquivar el predominio de lo real que se alberga en las definiciones del francés y el vienes.

El humor es el resguardo que encuentra Macedonio ante una realidad en la que se asienta el fracaso, o acaso es el modo que elige para conciliarse con el fracaso. Es la continuación de la metafísica y de la lógica por otros medios hasta el punto de volverlas indistinguibles y de demoler sus prácticas: así se llega a caracterizar a la tautología como desvío mostrando el proceso por el cual la denotación fracasada se vuelve cómica. El humor es un reducto en el que la realidad pierde poder porque es resultado, precisamente, de su reducción al absurdo. Sí, como advierte Horacio González, “el distraído es el que mantiene todos los nexos lógicos del mundo pero no en el lugar correspondiente”, el uso humorístico de la distracción que practica Macedonio es su forma elemental de rebeldía frente al mundo.

Macedonio advierte que “las grandes intensidades” son los casos más evidentes de epifanía de lo cómico sin explicitar la diferencia entre intensidad e hipérbole, entre lo cómico (frente a lo estrictamente dramático) y lo caricaturesco, entre la tendencia al absurdo y la tendencia a la tautología. Esa ausencia de definición vuelve resbaladiza la frontera entre lo cómico y lo siniestro y favorece la confusión entre lo sorprendente y lo extraño que ya estaba contenida en el ejemplo pascaliano de dos caras que individualmente no son graciosas pero juntas

⁶ Ana María Barrenechea: *Macedonio Fernández y su humorismo de la nada*, incluido en la edición crítica de MNE (Madrid, Archives, 1988). Macedonio prefiere llamarlo “mi género de humorismo invisible”, en *Parte completo y masculino que da de su última facción un guardián de la fantasía y vocación de amor de Buenos Aires* (1927), recogido en *Relato, Cuento, poesías y miscelánea*. Buenos Aires, Corregidor, 1976.

provocan ese efecto. Tal frontera resbaladiza puede ser cruzada mediante la práctica del “resbalón metafísico” que protagoniza Recienvenido: a partir de ese gesto se podría situar a Macedonio como posible teórico del grotesco criollo, que —también vuelve indiferenciables lo cómico y lo siniestro y desdibuja la frontera que marca los dominios respectivos de la diversión y la tragedia.

También encara la denuncia desde el humor, por ejemplo cuando muestra la mecanización en el mundo moderno rebobinando mentalmente las películas de Chaplin. Una formulación anarquista *sui generis* se advierte en la combinación del “eterno retorno” nietzscheano y la producción serial que reconoce en toda repetición “un procedimiento industrial. La forma extrema que adquiere este enunciado en *Para una teoría de la Humorística* aparecerá atenuada en *Colaboración de las cosas*, donde la idea nietzscheana de que donde no hay azar hay voluntad se aplica a la iniciativa de la sartén —émula del bastón de Recienvenido— que demuestra que donde no hay casualidad hay mérito. El humor de lo cotidiano es la verificación de que también en lo habitual “todo puede ser objeto de atención teórica”; también, de que el prejuicio puede ser combatido con la teorización: Macedonio formula teorías para liberarse de los prejuicios que el sentido común insiste en instalar.

El humor marca un desajuste con la realidad que evidencia a la costumbre como convención cuyas reglas pueden desnaturalizarse inmediatamente. El *Brindis a Scalabrini Ortiz*, al tiempo que expone la lógica de las novelas buena y mala que derivará en sus mellizas ABA y MNE, ensaya una ironía sobre la gemelidad que comienza con “Plauto y Terencio —siempre se citan juntos estos romanos porque el que no ha leído al uno no ha leído al otro: se les deja de leer unidos”— y revisa una serie de parejas haciendo confluír en un mismo listado mitos y autores: “Hay que descomponer la última de las cinco parejas inmortales: Sócrates y Platón, Plauto y Terencio, Castor y Pólux, Héctor y París, Solemnidad y Esterilidad”.

4. La conquista de la ciudad

Su adopción de la ciudad de Buenos Aires [...] es, a mi ver, el acto de arte más genuino de su libro Los sapos y otras personas; y al interpretarlo así estoy consciente de que la fuerza de la doctrina de arte que a usted lo posee y que me ha sugerido usted conversando (me refiero a la estética esencial, no a la Preceptiva), ha facilitado el progreso en mí de una concepción estética más amplia, que es precisamente lo que me sostiene en este momento para estimar como operación de arte su “adopción” de Buenos Aires.

Carta a Alberto Hidalgo

La conquista de la ciudad en la que se debaten los bandos de los Hilarantes y los Enternecientes en MNE, antes de que el Presidente y sus huestes intervengan, es la ficcionalización de una idea política que Macedonio Fernández sostiene desde 1897, año de su participación en *La Montaña* y de su utopía en una isla paraguaya con su primo Gabriel del Mazo y con sus amigos Jorge Borges y Julio Molina y Vedia, este último propietario del enclave cuya población de mosquitos hizo naufragar “la Ciudad-Campo, de un millón de chacras y diez mil fábricas, exenta totalmente del horror de la palabra alquiler”.

Sin embargo, los textos acusarán esa frustración sin resignarse, a veces ingenuamente con la renominación de la ciudad (primer paso hacia la recuperación de la misma de manos de los mentores de la “super-comerciación” que la ha invadido) que recuerda las designaciones de la utopía anarquista proyectada por Pierre Quiroule en 1914,⁷ a veces montando una campaña presidencial sostenida en las resonancias que el extravagante nombre “Macedonio” despertaría en la

⁷ Cf. Félix Weinberg: *Dos utopías argentinas de principios de siglo*. Buenos Aires, Solar/Hachette, 1976.

población. En 1920 le ofrecía a Marcelo del Mazo los fundamentos estéticos de su proyecto político: “¿Esta campaña relámpago es un sueño? No, Marcelo; debe ser un acto de Inventiva”¹.

El personaje del Presidente en MNE sobrelleva las huellas de esas propuestas y se actualiza desde la experiencia de Macedonio con la vanguardia martinfierrista. El capítulo IX exhibe mediante el combate de Hilarantes y Enternecientes la disputa estética por la ciudad que coincide con la polémica entre Boedo y Florida y cuya opción se debate entre la ternura y la risa, entre la ciudad folletinesca y la ciudad esperpéntica tapizada de espejos curvos. El Presidente como árbitro de esa lucha sabe que no hay alternativa dentro de la estética sino que conviene apelar a otro dominio, y así convoca a la filosofía en los mismos términos humorísticos que dominan en *Las linternas diurnas de los atenienses*: el Diógenes porteño apunta su linterna hacia un artista que no ha advertido aún que “la ciudad es una fealdad” irremediable”.

La hipótesis de Ricardo Piglia sostiene que el Presidente es una recuperación de la figura de Hipólito Yrigoyen, a quien Macedonio le escribiría los discursos.⁸ Una carta al coronel Roberto Bosch de 1942 parece apuntar en tal sentido al afirmar que “ya no hay un Yrigoyen en virtud y sabiduría”, en medio de la condena a la democracia que veinte años antes se revelaba como vaivén entre la conspiración y la confianza en las urnas, entre el anarquismo, y el socialismo, entre la colaboración en *La Montaña* y la correspondencia con Juan B. Justo.

Cierta zona de esa carta se inclina hacia el manifiesto, cuando las propuestas que habitan la correspondencia con Gabriel del Mazo se convierten en programa, tal el expuesto en una misiva de 1940 que recomienda “horrorizar a América de su Banalidad actual” — profetizando que el siglo XXI será el del primado de Hispanoamérica— a la vez que reclama “un Presidente pero sólo para significar Unión de iguales éticamente, dirigida por no iguales en Vocación”.

También inscribe una primera advertencia sobre el poder de los medios masivos: “Dos inmensas naderías empobrece la una y desmentaliza la otra a las poblaciones: la Vocación Gobierno y la Vocación Periodismo [...], imposición de opiniones creídas o no creídas pero impuestas por obsesión, reiteración”. Cruzando los enunciados políticos con la enunciación estética, se pronuncia a favor de “los gobiernos de Entonación” contra los de “Ideas”, de cuyo fracaso dan muestras los Estados Unidos en las figuras de Wilson, Hoover y Roosevelt.

En carta a Scalabrini Ortiz, Norteamérica vuelve a ser abordada pero ahora con otro signo: si no provee el esperado modelo de asesinato político es porque, “nos adelantamos aquí con Valdés Cora”, referencia acompañada del pronunciamiento contra los acuerdos comerciales con Gran Bretaña. Frente a ese panorama, la decisión política coincide con el tema de *Cirugía psíquica de extirpación*: “Tomar vacaciones de Humanidad y de Historia; segregarse en grupos para vivir con místicas, sin porvenir ni pasado, y sin Ley”, vacaciones campestres, fuera de las ciudades destinadas a perecer por progresiva incomodidad, pese a lo que la solidaridad familiar le encomendaría: “Yo, el negador de las Ciudades, el inventor de Ciudad-Campo, ya se ve que al contrario he nacido para triple primo del Tránsito: Marcelino, Jorge y Gabriel del Mazo, urbanistas”.

Sus escritos reunidos en *Para una teoría del Estado* insisten sobre cuestiones que MNE subrayará, manteniendo esa indistinción entre formas discursivas que, a lo sumo, registran variaciones de énfasis. El artículo *Guerra Mundial*, por ejemplo, plantea una cuestión que respaldada por la ironía retornará en el enfrentamiento Hilarantes / Enternecientes: “¿acaso no podían exterminarse entre sí dentro de cada país sus habitantes, entre conocidos? Bastaba para ello con dividirse con nombres opuestos”. Así como la lucha de facciones ingresa a la ficción novelística, la lucha de clases será reducida por Macedonio a pura ficción: “La lucha de clases existe por artificial y deliberada suscitación originada por las preconizaciones de inteligencias sobresalientes y originariamente sinceras”.

Desquiciando una línea en torno a Buenos Aires en la que Lugones declara que debe tener un coloso (*Odas Seculares*) y Borges insiste en instalar un mito (*Cuaderno San Martín*), Macedonio prefiere reconocer la ciudad a través del “Bobo” (*Papeles de Recienvenido*) en una incitación cuya

⁸ Ricardo Piglia: *Notas sobre Macedonio en un diario* en la edición crítica de MNE ya citada.

doble más escandalosa ofrecerá Arlt colocando en ella sus *Siete Locos*. La mirada estética promovida en *Una novela que comienza* se impregna a tal punto de la mirada política que practica Macedonio desde 1890 que en *El zapallo que se hizo cosmos* se plantea la ubicación más apropiada para ejercerla: no ya el atalaya que va diseñando Lugones, ni la biblioteca palermitana de Borges, ni la sala de redacción de *El Mundo* que alberga a Arlt, sino Montevideo, “donde se divisa pronto lo irregular nuestro, como nosotros desde aquí observamos lo inestable de Europa”.

5. A la vejez, vanguardia

A su elección juvenil por la vanguardia política corresponderá en los años ‘20 —en plena cincuentena— su adhesión a la vanguardia estética que si no lo instala directamente como fundador sí lo reconoce como mentor, integrándolo a las redacciones de sus revistas *Martín Fierro* y *Proa*, a las resonancias de la *Revista Oral* dirigida por Alberto Hidalgo en el Aue’s Keller y a la discursividad de los brindis prácticamente hegemonizados por ese hombre delgado que había sido fiscal en Posadas y que de regreso en Buenos Aires se sentía igualmente tentado por la efímera figuración de las prácticas juveniles y por el aislamiento en el Gran Buenos Aires para dedicarse a la escritura solitaria o a la conversación intimista.

Varios elementos de la vanguardia se le imponen como preocupaciones, principalmente la oscilación entre fascinación y rechazo en torno al mercado y una admiración hiperbólica e incondicional hacia el líder del ultraísmo madrileño, Ramón Gómez de la Serna. En torno al primer punto, ya en 1926 en una carta a Fernández Latour intentaba ingresar en el mercado editorial sugiriendo “anunciar mi libro *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* como la más honda fantasía espiritualista formulada en este siglo”, al tiempo que anunciaba MNE bajo su título inicial para septiembre de ese mismo año: *La niña de dolor dulce persona de un amor que no fue conocido*.

Otro episodio postal con el mismo destinatario es la ocasión para que Macedonio explicita sus propósitos como ejecución de teorías, para cuya difusión no vacila en integrar los extremos de un campo cultural compartimentado por diferencias de orden político: a la novela que incluirá “la realización de su lindísima idea del acto teatral, teoría de la novela que se vive, presentación de los personaje etc. “planea publicarla “simultáneamente en folletón diario, en *Crítica* preferentemente o *La Nación*”, sin descuidar “un previo período intensivo de hacer sonar mi nombre”.

Los resultados de esta táctica se evaluarán positivamente en carta a Gómez de la Serna (11/9/28): “Mi libro tuvo éxito en librería, por causales no artísticas, personales, o sea biográficas”. La relación con el madrileño permite reconstruir parte de la estética de Macedonio: en su ámbito se explica tanto la proliferación prologal, de MNE destinada a exponer “teoría del Arte y doctrina de la Novela” como la diferencia entre Arte espontáneo y Arte consciente, entre la naturalización y la teoría en la que coinciden el español y Poe y en cuyo dominio Macedonio no se atreve a inscribirse porque “para ser artista (más arduo y precioso que Pensador) me falta Certeza; para ser escritor me falta Caricia en el decir, dulce, sutil comunicar. Soy Metafísico; mi especulación es hondísima”.

Ser Metafísico es explicar el mundo (o al menos intentarlo); ser artista es crear mundos. Esa creación, en el caso de Gómez de la Serna, se condensa en la greguería como una “forma simple” que Macedonio aspira a convertir en novela, liberada de toda retórica, ya que “no es metáfora, comparación, no es el como si, es la evidencia”.

Demandándole fundamentos para su propia escritura, Macedonio coloca a Gómez de la Serna como modelo de la Belarte de la Prosa, no obstante carece de lo que se propone ABA: la obra que encariña”. El creador de la greguería también ingresa en las previsiones editoriales de Macedonio a partir de la biografía que antecede a la edición de los ‘40 de PR, cuyos elementos serán rebatidos en el autorretrato diseñado en una postdata de 1951, donde la seguridad de la ascendencia genética es la contracara de la duda sobre el linaje artístico. La autobiografía-autorretrato se produce en el tironeo: “ascendencia española de muchas generaciones en América y quizá descendiente del pintor del Mazo”.

Con los argentinos, la amistad intelectual se erigirá en demanda crítica. Así ocurre con Eduardo González Lanuza, a quien le pide correcciones de un borrador, y con Ricardo Güiraldes, con quien repasará el campo intelectual de mediados de los '20, tanto en las justificaciones de su escritura que se esfuerza por diferenciar de la oralidad de los brindis —pese a que el oído de Piglia reconoce en Macedonio el tono de la charla porteña— como en la presentación irónica que elige para su inauguración literaria en los órganos de la vanguardia. También coincide con los juicios de los martinfierristas sobre determinadas figuras de la cultura argentina, destacándose obviamente Lugones, a quien califica de “personalidad agitadora intelectual”, advirtiendo sobre el efecto nocivo que acarrea su “experimento sombrío”.

Pedido de crítica que se combina con la crítica no pedida y crítica hacia los consagrados, son los pasos de ingreso a la vanguardia; los siguientes son la autocrítica y la crítica a quienes integran ese grupo renovador, que no desdeña ni la confianza en la influencia intelectual ejercida a partir de las reuniones de artistas ni el señalamiento específico sobre las producciones de los autores. Resultan ejemplares la crítica a Nicolás Olivari, contenida en una carta tardía de febrero de 1946, donde recupera el valor expresivo del “desgano”, y la dedicada a Jaime Sureda, inscrita en una misiva de septiembre de 1948 en la cual hace crítica vanguardista de un texto vanguardista (“técnica tranviaria-sociológica-histórica”). No obstante, Macedonio rechaza el estereotipo de las vanguardias europeas, tanto el “maquinismo” futurista como el “automatismo” surrealista, la “Literatura Confusiva y Automatista”: lo que ha dado en llamarse la “vanguardia histórica” y que Macedonio prefiere designar como “imaginada nueva literatura”, más que una renovación radical “es cosa de desesperados”.

Trastornando el impulso original de los manifiestos vanguardistas, los pone al servicio de su proyecto novelístico; basta con revisar el *Brindis a Marinetti* para advertir que el único futurismo aceptable es el de la promesa del libro que comienza en los sucesivos anuncios y continúa en los numerosos prólogos, no sin deslices irónicos como el que reconoce “haber llegado a la 5ª edición de prometerlo y anunciarlo”. Esta manía anticipadora abona tanto la afirmación como la vacilación: la primera al admitir que “las presentaciones son mi tortura”; la otra, justificando la demora de MNE en “escrúpulos que tengo de si ya la habré prometido lo bastante”.

Pero la cuestión más sobresaliente frente a ese cabecilla vanguardista que es Marinetti es menos la estética que la política. El enfrentamiento entre el fascista y el anarquista apacigua momentáneamente el humor para no promover confusiones en ese terreno a la vez que como denuncia de la contradicción entre lo estético y lo político que asiste al italiano, a quien no vacila en identificar con “nuestro Lugones” por una fe en el Estado que contradice la máxima hacia la cual tiende la descabellada campaña política de Macedonio y cuyas resonancias atraviesan todas sus opiniones en la materia: la de la libertad individual inversamente proporcional al poder estatal.

El punto sobresaliente de adhesión a la vanguardia es el pronunciamiento titulado *No más Literatura Condescendida*, donde tras rechazar los ornamentos estilísticos se manifiesta a favor de “un Arte Máxima de mínimo órgano (escritura, caligrafía insípida) y mínimo asunto, sin acompañamiento”, que coincide con la idea política del Individuo Máximo en Estado Mínimo al identificar al Arte con la sublevación y con la resistencia. Los efectos del programa macedoniano pueden rastrearse en la correspondencia que recibe, tanto aquella en la que Borges lo informa acerca de los movimientos de “la literatura o pseudo-literatura”, exhibiendo los síntomas de un evidente contagio por el humor del viejo, como aquella en la que Gómez de la Serna lo impulsa, ya a través de sus opiniones personales, ya mediante prólogos y presentaciones a los textos de Macedonio, ya desde las referencias a sus propias obras cuyos títulos responden a conformaciones similares a las que utiliza el Metafísico apelando al escándalo, lógico y a la sorpresa lingüística. Ejemplo máximo es la autobiografía de Ramón: *Automoribundia*.

Así como para Gómez de la Serna no se puede hablar de la vida sin referirse a la muerte, para Macedonio no se puede hablar de la vida sino desde la muerte: si MNE es el momento en que esta convicción alcanza su esplendor, la “Solicitada (de Agradecimiento)” que publica en 1945 en Papeles de Buenos Aires lo confirma desde la resonancia que adquieren en ella los epitafios martinfierristas: “Horacio Rega Molina inventó un Obituario de Resucitados e inauguró la

Sección conmigo, el más muerto y resucitado por año”. La relación de Macedonio con la vanguardia se condensa en la convicción expuesta en *Las linternas diurnas de los atenienses*: entre contemporáneos hay a lo sumo influencia, no trascendencia.

6. La supersticiosa ética del lector

Estoy preparando un Libro de tapas de libro que así se llamará [...] La tapa de libro es la morada de todo lector; no creo que ninguno vaya más allá ni empiece antes y siendo el único paraje en que autor y lector se encuentran, única oportunidad de que se conversen, ¿no es inexplicable, o no es muy fatuo que el autor no hable allí y crea que mas allá de la tapa encontrará todavía al Lector?

Carta a Gabriel del Mazo (19/5/39)

El destinatario provisto por Macedonio Fernández para sus textos es el “lector salteado”, el que evita la continuidad, el que persigue e mismo propósito que Macedonio creando un género nuevo: liberarse de la “Tonelada Estética” que es el pasado literario. Sin embargo, coherente con su rechazo de la condescendencia, insiste en desorientarlo trocándolo de “salteado” en “mareado”, cuando involuntariamente cede á la continuidad al leer salteadamente lo que ha sido escrito bajo el signo del salto. MNE es en tal sentido el descalabro máximo de todas las prácticas que conforman un texto.

El “lector salteado” reconoce que la continuidad sólo puede ser tratada humorísticamente: el lector que se resiste a la extensión es regalado por el autor de una novela de prólogos. Todo gran autor crea a sus lectores, parece afirmar Macedonio en línea común con el Borges de *Kafka y sus precursores*. El prólogo llena el ante-libro, espacio intermedio en el que se recomienda ejercitar el entreleer, acceder al texto desde los intersticios abiertos por cada página introductoria. La más propicia al entreleer es la mallarmeana página en blanco, que integra en una serie la mala letra, el estilo defenestrado por la crítica académica —y por lo mismo pretenciosa— de Nosotros y la exhibición del absurdo: en ella el lector salteado se enfrenta a todas las imposibilidades, se somete al “desafío de la legibilidad, desafío de los dioses”.

Macedonio adopta al “lector salteado” y al “lector mareado” expulsando al “lector informado” reclamado por el realismo. Contra los excesos de esa tendencia equipárala nada, el vacío y el salteo como componentes de la Belarte de la Prosa; así advierte ante González Lanuza que su libro “sólo serviría para ejemplificar a un biógrafo de la Nada: ésta es nuestra actualidad aunque no del todo voluntaria; o, con miedos, morimos del vacío de Espectador”. La Belarte se salva si aparece un lector que se resista a la totalización; también, un lector irónico que evite leer desde las pretensiones contenidas en los textos. El ejemplo, previsiblemente, lo ofrece el propio Macedonio cuando lee a Marinetti como “prosa francesa”.

Pero la demanda de colaboración al lector no siempre se resuelve en los términos de la congruencia entre los requerimientos de éste y las previsiones del autor; incluso estas previsiones pueden ser desmontadas al invertir la anterioridad del autor y la posterioridad del lector con respecto al texto. Ese modo paradójico de la lectura se enuncia en Macedonio como plagio, entendido como la insistencia de la lectura en la escritura. Una primera variación sobre este tema aparece en carta a los directores de *Martín Fierro*, donde refiere que “una ingeniosidad mía” es leída semanas más tarde en un texto de Mark Twain; el asombro presta sus servicios a la ironía para comentar el hecho: “¿quién lo habría sospechado en literato tan abundoso de ingenio como para no necesitar de mis pobres cosas y sin aguantar siquiera unas semanas más!”.

A términos semejantes acude *Necesidad de una teoría que establezca cómo no es el segundo inventor sino el primero quien comete el plagio*, donde se desarrolla una doble paradoja: la primera, de orden general y que retornará cada vez que retome el tema, es la del plagio como anterioridad; la segunda, ya dentro del sistema de Macedonio, es la de que el plagio se encuentra en

un libro de cocina, afín a la Culinaria a la que se reduce lo que no es Belarte pese a convocar algunos de sus procedimientos. En ese texto temprano (1910) Macedonio enuncia sus obsesiones intelectuales: el descubrimiento de un sistema que lo obliga a tratar de encajar todas sus producciones en él, y el hallazgo de un libro que adelanta las ideas que había creído originales. El reconocimiento de que Brillat-Savarin en *Fisiología del Gusto* ha pensado lo mismo que él es leído como “traición intelectual”; para eliminar el carácter angustiante que ésta arrastra no queda otra alternativa que la refutación de “esa sucesión de nada que se llama el Tiempo”.

Una nueva vuelta sobre el plagio aparece en una carta a Soler Darás en la que le reprocha que “escribe usted peor que yo, pero yo lo hice antes y nadie se lo reconocerá; he quedado yo con el género”. El plagio comienza a desdibujarse a medida que se va imponiendo la confusión; este esfuerzo de Macedonio por hacerla proliferar es simultáneamente un empecinamiento por disimular el plagio. Así se advierte en un mensaje a Evar Méndez en el que anuncia “un artículo que, por lo nebuloso e indeciso, se podrá confundir con cualquier otro y podrá usted reemplazar con él cualquier aviso”.

Sin embargo, no toda lectura puede ingresar en un sistema de reemplazos, ya que hay ciertos nombres imposibles de sustituir: Kafka, Poe en el cuento, Supervielle en el poema, Gómez de la Serna en esa nueva forma de la novela que es la greguería “llevada a Personaje”. Y hay ciertos autores que anulan a los lectores: Bernard Shaw, Freud, Bergson y Chesterton son “las cuatro personas que como se sabe pensaron todo lo que a otro se le pueda ocurrir hoy”.

Freud es dominante: no sólo la teoría de la Humorística está arraigada en *El chiste y su relación con el inconsciente*, sino que adquiere resonancias particulares —aunque sea por medio de la traducción— en Macedonio; afinando el oído se advierten las coincidencias entre “energía psíquica de represión” y “cirugía psíquica de extirpación”. Coincidencias de orden temático, en cambio, rigen la relación de *Más allá del principio del placer* y el relato macedoniano *El zapallo que se hizo cosmos*: la teoría se convierte en una fábula sobre el crecimiento que dramatiza el interrogante “¿Nacer y morir para nacer y morir?”.

Como lector, Macedonio prefiere declararse preguntador y operar como discutidor, reorganizando la literatura universal haciendo de ella menos un compendio de autores que un conglomerado de lecturas. Literatura universal a la que se deparará el libro de tapas” que concreta el “eterno pedido del Lector que todos suponemos un aguanta-libros y desesperadamente solicitó tapas solas” y en cuya dedicatoria confluyen “los 800.000 analfabetos de la República Argentina”, “los 50.000 anárquicos de Barcelona” y “los 10.000 bohemios del mundo”.

Literatura universal que recoge reflexiones y quejas que Macedonio reserva tanto a la contabilización de “bajas de lectores” en MNE como a los pies de página de *Para una teoría de la Humorística* (“yo he venido de visita a este libro, no he venido a trabajar”, reclama el lector).

Allí donde pensar es silenciarse, abrir un intervalo en la escritura —leer— es ser indiscreto. Los vínculos entre autor y lector que repone Macedonio Fernández derivan hacia una posible definición de la literatura como “una conversación en idioma particular”. En *Una novela que comienza* —que concede un prólogo a los “lectores de comienzos”— hay una intuición del lector sospechante (“el Lector Crédulo cesó hace tiempo”) que encontrará su correspondencia teórica en la convicción barthesiana en la que se sostiene la intertextualidad: “no hay literatura inocente”. Acercándose a MNE, la literatura es una transacción: “el ameno comercio entre un autor insensible y una cosa sin interiores, inanimada”.

El fin de toda empresa —de soberbia, sobrevivencia o conquista— es la página en blanco, la clausura de ese comercio entre autor y lector; Macedonio lo demuestra remitiendo a la Torre de Babel, el Arca de Noé y el descubrimiento de “América en ruinas”. La transacción entre el que escribe y el que lee está sometida a la malinterpretación; leer mal es la condición para persistir en estos textos que condenan la lectura canónica. Frente al libro leído Macedonio levanta la escritura convencido de que “escribir es el verdadero modo de no leer y de vengarse de haber leído tanto”, lo que coloca a las influencias como fuente de resentimiento antes que como punto de origen; las influencias son a lo sumo un termómetro intelectual: “dos buenos termómetros [...], y son de las mejores marcas: Emerson y Mark Twain”.

El camino que lleva de PR a MNE es el trayecto del tropezón al salteo, de un texto donde

la torpeza provoca humor a una literatura donde la habilidad es condición de un nuevo género; el paso de una ciudad referencial (Corrientes y Suipacha, en los alrededores de la elección de Scalabrini Ortiz de Corrientes y Esmeralda) a una ciudad desamarrada de la realidad; también de una opción política precisa (“En aquel tiempo yo era socialista y materialista. Hoy soy anarquista spenceriano y místico”, admite en PR) a la figura novelística del Presidente. La renguera voluntaria del Bobo de Buenos Aires, al tiempo que un modelo de errancia urbana es un modelo de lectura salteada que llegará al extremo: en la alternancia indiferenciable de la “última novela mala” y la “primera novela buena”. La “prosa a timón roto en zigzag en busca de la vereda de enfrente” es el resultado de ese tránsito por el texto del “caminar saltando, desgarbo pero seguridad [...] como el rengueando, que es de ir una pierna por la vereda y otra por la calle, aprendido jugando de niños”. Escritura y juego de niños: no hacen falta más citas para asistir a las resonancias macedonianas de *Rayuela*. Pero Cortázar no es el lector ideal de Macedonio.

7. Borges y otras repercusiones

Hace más de diez días que se me ha pegado París a la suela de los zapatos, pero aún no conozco lo bastante bien esta ciudad para determinar con precisión en dónde queda aquí la calle Rivadavia, y por eso va esta carta a visitarte en vez de ir yo personalmente (Sterne, en no sé qué recoveco del TRISTRAM SHANDY, se asombra de que tantas personas vayan personalmente a hacerse afeitarse y moderar de pelo en las peluquerías, chiste que se acerca de lejos a los tuyos.

Carta de Jorge Luis y Norah Borges

Los chistes del Borges juvenil tratan de parecerse a los de Macedonio, pero a la vez insisten en aplastar ese parentesco debajo de la “Tonelada Estética”, ya que no puede escribir sin hacer figurar sus lecturas, a modo de citas, hurto o plagio. En tal sentido, *Historia universal de la infamia* es el más macedoniano de sus textos. Sin embargo, es en los cuentos de la década del 40 donde puede rastrearse con mayor precisión la lectura del “viejo” de la vanguardia, que recibe en su retiro de Morón al poeta de *Fervor de Buenos Aires* y a Francisco Luis Bernárdez, y más esporádicamente a Gironde, a quien Borges omite invitar en ocasiones porque supone que “nos bochincheara la reunión” que promete mantenerse en el tono de la charla barrial.

La correspondencia Macedonio / Borges es significativa porque allí se asientan algunos de los temas que se convertirán en argumentos de los relatos de *Ficciones* y *El Aleph*, y que serán revisados en los ensayos de *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*. No cuesta mucho reconocer las frases de *Después de las imágenes* o las hipótesis de *La otra muerte* en las definiciones macedonianas según las cuales Posibilidad e imagen son una sola cosa” o “Pretender que un hecho no ocurra como antes ocurrió es pretender que ocurra como lo imaginamos; es querer que la Experiencia (Cosmos y Afección) se den conforme a nuestras imágenes, es decir, saltar de un plano a otro”. Una nota al pie incluida en carta a su hijo Adolfo Fernández de Obieta completa estas reflexiones y funciona como desencadenante tanto de *La espera* como del final de *La muerte y la brújula*: “si se necesitara segunda experiencia se necesitaría indefinidamente la espera, pues si la primera puede ser desautorizada, la milésima también”.

En *Diario de vida e ideas*, la provisión de temas para Borges se asienta en la desconfianza capital sobre la mirada histórica o, más estrictamente, sobre la interpretación dependiente de la historia, algo que Borges referirá en la semblanza de Macedonio al contar su reacción frente al *Sueño de Chuang-Tzu* no menos que en la idea central de *Pierre Menard, autor del Quijote*: “Yo creo que Aristóteles y Spencer, si entendiéramos a perfección, como aparecemos entenderlo, el lenguaje de Aristóteles, nos parecerían contemporáneos. Así pues no porque el hombre varíe gran cosa sino porque su idiomática varía como su traje y no como su psicología y biología [...] es porque creo que sea tiempo perdido (con riesgo de mucho error) leer a Homero, o a autores que escriben en

un idioma en formación como se dice del italiano de Petrarca y Dante”.

Una pregunta contenida en PR es el desencadenante de *El Aleph*: “¿Cómo puede un agujero solo ser surtido?”; las repercusiones que en el propio texto macedoniano arrastra este planteo conducen a postulaciones como la de “la ejemplificación de la variedad de la Nada”. También la ironía sobre los premios oficiales a la que se presta el cuento borgeano está anunciada por Macedonio en carta a Enrique González Tuñón. La sospecha de que el error no es azaroso sino previsible es otro de los elementos de Macedonio que reaparecen en Borges: allí está *La lotería en Babilonia* para verificarlo. Borges se empeña por convertir en cuestiones serias los impulsos humorísticos que dominan en PR, no menos que las reflexiones estéticas.

En el primer caso conviene detenerse en una de las cartas del Bobo de Buenos Aires en que se adelanta *Pierre Menard, autor del Quijote* (“Por lo que he llegado a la desconfianza de que algún pícaro francés del siglo XIX, probablemente, inventó la candorosa narrativa de un supuesto griego de 3000 años atrás, por travesura de artista moderno pero con cálculo descuidado del tiempo de evolución que debe transcurrir entre una factura estrepitosa como la de la *Ilíada* de su invención y el pianísimo decir de Remy de Gourmont [sic]: 300, al menos, y no 30 siglos han pasado”); en el segundo, la previsión inicial de *Historia de la guerra total* coincide con la estrategia desplegada por Nolan en *Tema del traidor y del héroe*

(“Un público de teatro que mira a un público de conventillo. Y dos espectadores que se contagian”).

La consagración de Borges por Macedonio (“el mejor dotado prosista de habla española hasta hoy, a juicio de mi incompetencia”, afirma en *Proa* en enero 1925) es una de las licencias —la otra es la episódica teoría del plagio— en las que se apoya para retomarlo; esa consagración no omite calificarlo en coincidencia con la descripción de Herbert Ashe que habita *Tlön, Uqbar Orbis Tertius*: “temperamento inconfidencial”. El *Poema de poesía del pensar* es la única deuda de Macedonio con Borges, asentada en una dedicatoria donde el título *Luna de enfrente* encuentra su exaltación a género en la “Astronomía de Enfrente”.

Estas coincidencias tendrán al menos dos estribaciones: por una parte está la obra que escriben en conjunto Borges, Macedonio y otros vanguardistas, que no pasó del segundo capítulo pero cuya idea central —una conspiración de millonarios para alcanzar la presidencia de la República— reaparece en *Tlön...* “Por la otra está el reconocimiento de Macedonio como lector ideal de los textos que Borges y Bioy Casares recopilarán en 1956 con el título de *Cuentos breves y extraordinarios*: hay que leerlos desde la sospecha, desestabilizándolos, sin creer en ellos: de allí el planteo lingüístico que despierta *El sueño de Chuang Tzu* en Macedonio.

Si Borges puede ser leído como descendiente o heredero de Macedonio (circunstancialmente —en *el Adán Buenosayres*, 1948— también le cabe ese papel a Leopoldo Marechal), hay un intelectual martinfierrista con el cual la relación que puede reconstituirse es la de pares: por sus planteos y por sus reflexiones el único que puede ocupar ese puesto es Alejandro Xul Solar, reconocido como “exquisito estrellador de cielos y de idiomas”. Como la *Astronomía (de Enfrente)* ya ha sido reconocida como dominio borgeano, Macedonio prefiere detenerse en la invención del “neocriollo”, ese idioma a partir del cual “cualquiera podrá escribir libros ininteligibles”. La relación con Xul Solar es la contracara de la mantenida con Borges; el pintor es el único capaz de invertir la demora macedoniana en un apresuramiento tendiente a demostrar que independientemente de esos desvelos lingüísticos es posible volver incomprensible lo que hasta entonces se limitaba a ser difícil.

La aparición de Macedonio en Cortázar es más discreta que en Borges, que a partir de la teoría macedoniana del plagio no vacila en retomar incluso sus intuiciones mínimas para amplificarlas hacia el ensayo o tematizarlas en el cuento. Si ya se lo podía encontrar en *Rayuela*, no menos presente está en *Todos los fuegos el fuego*, reescritura de *Encabezamiento de drama* donde se desarrollan en simultaneidad el asesinato de Julio César en la Roma Imperial y la muerte de una laucha a manos de la joven Kina en la aldea silkasiana de Delitum.

Otra repercusión macedoniana, mucho más cercana, es la que Ricardo Piglia inscribe en *La ciudad ausente* y de la cual se ocupa Horacio González advirtiéndole que “*Macedonio* puede ser adecuadamente el nombre metafórico de la encrucijada mayor de la cultura argentina”. En

realidad, como el mismo González observará, Macedonio es el lugar de la incertidumbre y su designación más apropiada, si es que admite alguna.⁹ También, el espacio de enunciación de un llamado a emanciparse de lo imposible cuyas repercusiones poéticas se inscribirán en los poemas de *En la masmédula* (1954) de Oliverio Girando.

8. El tono de la literatura argentina

Sin la sorpresa que manifestaba San Agustín frente a su maestro San Ambrosio cuando asistía a las lecturas silenciosas de éste que marcaban una nueva etapa en la concepción del texto, Macedonio resume la historia de la literatura enfrentando la letra a la voz: “La Literatura o Prosarte es futura; el Pasado no tiene más que Recitado”. Sin embargo, hay ciertos elementos de la voz que persistirán en la letra —la mayúscula parece ser una de esas marcas, el arrastre de una oralidad cuyos acentos no pueden transcribirse con precisión; esa prueba de resistencia les confiere la aptitud necesaria para participar de la Belarte ocupando en ella un lugar de privilegio. El tono sale triunfante de esa justa.

Que el tono es definitorio se puede comprobar ya en la caracterización de la tragedia desde él: “ya fue usted el primer tono de Tragedia (incompleto en el concepto pero entero en el acento) íntima —le concede a Petit de Murat—, no policial ni cargada de narrativa o palabarrera de mística dialéctica, ensayado en América nuestra. Tono ya es todo, en verdad; vino espléndidamente [...] la específica Tragedia, la de sólo tono, parece que se logró definitiva”.

El tono diferencia los géneros, y las variaciones de éste determinan la recuperación o la desaparición de cada una de las formas en las que participan. Pero también distingue a quienes ejercen cada una de esas formas: la historia de la literatura puede constituirse entonces como la diversificación de tonos que impregnan a aquellos que los practican. El tono de Macedonio, en el que lo profético se vuelve conversacional, se enfrenta a las altisonancias pretenciosas de los intelectuales argentinos.

Una carta de su hija Gabriela, sostenida en la expectativa de *La Eterna*, define el campo —intelectual como un ámbito de resonancia en el que la Novela instalará la disonancia: el proyecto de MNE perfila a Macedonio como “Mesías de la neointendencia, que ha de dejar más petiso a García Velloso, menos petulante a Carrizo y más insoportable a Lugones [...] creo Papá que estás llamado a ser el Cervantes de todos los tiempos”.

La ubicación que prefiere Macedonio en la historia de la literatura argentina está entre “Cambaceres y Estanislao del Campo, entre los silbidos del vago y el seudónimo campestre, como adelanta ya en *La casa de baños*: “¡Qué variedad de calibres hay en un silbido! ¡A qué no se acomoda! Es por otra parte más servicial que un yesquero, como dice Anastasio el Pollo”. Si hay un punto en que se aparta de ambos —y de la mayoría de los novelistas argentinos— es en lo relativo a la representación: el realismo no tiene sino monotonía. Muy tempranamente lo advertía, eliminando junto con ella la continuidad, afinando el oído hacia la *Continuación de la Nada*: “todo tono, como toda intensidad, es sólo mayor o menor continuidad en la conciencia, añadiendo que la pura representación carece de tono y por tanto de intensidad, como el tono o afección carece de representabilidad”.

El cambio radical de tono al que apunta Macedonio Fernández en la literatura argentina es el que distingue el de los textos escritos para configurar una biblioteca del de los textos pensados para habitar un museo: MNE es la resistencia más completa a la biblioteca, al orden, al catálogo, a la ubicación estricta, a los títulos previsibles: para preservarse de esas amenazas organizadoras, de ese “recinto anulador”, instala la variedad de prólogos que “no es un género de seguir, no tiene constantes ni inconstantes; no es tampoco interrumpible, porque no sigue

⁹ En la relación Macedonio / Borges, González se limita al ensayo, especialmente a “Nueva refutación del tiempo”, donde Borges les da “una exposición civil y argumentada a las afirmaciones dislocadas de Macedonio” suponiendo que las diferencias entre ambos en torno a ese tema responden a que los motivos de Macedonio “era místico-metafísicos y los de Borges, sofisticado-ficcionales”. En cuanto a los relatos “el único parentesco que encuentra está centrado en dos personajes: el del desfuturizado Cósimo Schmitz y el del memorioso Funes.

después”.

El tono es la justificación de una obra dedicada a invocar —y ya no a revocar— el silencio. Macedonio se define “allí como contracara de Lugones: si éste le confiere a la literatura argentina el tono suicida (prologado por Horacio Quiroga), Macedonio le da el tono optimista, que no desdeña ninguna forma discursiva, ni la del manifiesto ni la del juramento, para desprenderse de las resonancias obstaculizadoras de la tradición que incluye en “la tonelada de Arte que es el pasado en general, el Realismo, el Énfasis, la Grandilocuencia y la Psicomenuencia de muestrarios de asociación de ideas hechas pasar por la gran Novelística”.

Si esto ocurre con los emergentes de la literatura argentina, no se atenúa el conflicto con quienes han logrado menor trascendencia: mientras Macedonio busca “la Metáfora de la Siesta” parece disputarse el tono del ronquido con el Vizconde de Lascano Tegui, ocupado *De la elegancia mientras se duerme*. El tono oracular, en cambio, corresponde a la lengua que pretende crear, amarrado a la operación de Xul Solar por una parte y a la necesidad de renovación de los géneros por el otro, y resuena cuando la conversación se traduce en Novela, cuando la Metafísica se confunde con el Mito, cuando la provisoriedad filosófica de *No toda es Vigilia la de los ojos abiertos* se organiza como “frangollo” en MNE.

En la semblanza que hace Borges de Macedonio en 1960 —que debe complementarse con la lectura que en *Proa* establece que los problemas reductibles al ajedrez resultan acriollados en partidas de truco por ese artista del escamoteo y el engaño— recuerda que “prefería el tono interrogativo, el tono de modesta consulta, a la afirmación magistral. Jamás pontificaba; su elocuencia era de pocas palabras y hasta de frases truncas. El tono habitual era de cautelosa perplejidad”. El oxímoron del oráculo perplejo se verificará en la bibliografía que abruma los alrededores de los textos macedonianos; por ejemplo, la de Ana María Camblong, quien observa que “opera preferentemente con frases” antes que con palabras:¹⁰ ése es el modo de expresión del oráculo; también, el modo de corrección de quien no está atravesado por el fetichismo del estilo sino seducido por la permanente cavilación.

Macedonio es el mito de la cultura argentina que ingresa a la literatura eligiendo la imagen de Diógenes para plantearse una problemática cuya primera enunciación aparece en Freud, es quien busca “el farol de nuestra ciudad a cuya luz sea fácil comprender por qué razón hemos creado una civilización de privados sexuales, de prohibidos”. Mito enfrentado a otro mito mucho más reciente y abonado por la crítica antes que por sus contemporáneos, Macedonio es el anti-Arnt.

Y lo es tanto por oponerse a la introducción de locos en las novelas como por el catálogo de inventos inútiles —que desprestigia el empeño arltiano por inventar algo que lo catapultara no sólo a la fama sino también a la riqueza— que configura las “industrias del vacío” en cuya bibliografía se dispone a abundar. Macedonio es deliberadamente el inventor fracasado (aunque algunos de sus inventos serían avalados en la actualidad por el fundamentalismo naturista que recomienda el cigarrillo sin nicotina exaltado por publicidades cuya vehemencia no difiere de las que promueven el café sin caféina), el que hace de la nómina de sus creaciones un listado humorístico e incluso se permite ciertas ironías intelectuales: el peine de un solo diente, por ejemplo, es la ocasión de compararse con Einstein, quien durante su visita a la Argentina se fotografió en la calle Florida del brazo de José Ingenieros.

Dos modos de aparición del tono se registran en la escritura de Macedonio: el jeroglífico y la abreviatura. La primera de ellas, aparentemente involuntaria desde su caligrafía; la segunda, motivo de reflexión e incluso forma menor de la teoría. El lugar que le corresponde en la literatura argentina oscila entre ambas, entre la ininteligibilidad y el acortamiento extremado hasta la supresión, hasta la Nada. Es también el lugar del “Bobo de Buenos Aires”, de esa versión unitaria de lo que desde lo descabellado de sus inventos y pretensiones preserva de la angustia del fracaso. El Bobo es quien se hace cargo del tono humorístico dominante en la escritura de Macedonio, que da paso a lo que Camblong llama “estilo balbuceante” y que según la cita de Witold Gombrowicz recuperada por Piglia es un tartamudeo.

¹⁰ “Estudio preliminar” a MNE, en la edición crítica referida.

Para Piglia, se trata de “un estilo oral, aunque parezca su antítesis”, lo que no es sino trasladar hasta el tono la paradoja; a su vez, es el modo de convidar a Macedonio a la algarabía de la literatura argentina en la que se codea con el Padre Castañeda, aunque convirtiendo en intimidad lo que en el fraile “desengañador” era escándalo. Retomando la idea de Noé Jitrik sobre el propósito de Macedonio de “escribir en una lengua que no existe”¹¹ (acercamiento al “neocriollo” de Xul Solar), la única solución que se vislumbra es “el fracaso como forma literaria”: si hay un *work in progress*, como supone Jitrik, éste sólo puede restituirse en la lectura que reclama MNE: “salteada, parcial, episódica, suspendida”. Y ya que es Joyce el modelo convocado: Macedonio hace con los tonos lo que el escritor irlandés despliega con las lenguas en el *Ulysses*.

Y es “con los tonos que aparece una forma de continuidad que desbarata la lógica, como ostentosamente señala *Continuación de la Nada*: “La perfecta congruencia del tono con que prosigue lo que no es continuación domina totalmente la impresión que pudiera hacer la discontinuidad temática”. El tono de continuidad, el tono inalterable desde la “mitad inconfundiblemente 2^a” hasta los prólogos de MNE, es el que conviene a la promesa. Trastornado —porque nada queda en su lugar cuando Macedonio lo toma—, incluso el tono del manifiesto político se presta a la teoría, la altisonancia anarquista atenuada en la conversación macedoniana se pone al servicio de una in-formulada teoría del gusto, como se asienta en *Cuento de literatura no literaria*, donde el signo de la negación es proclive a la definición del revolucionario: el que respeta el gusto de cada uno es “un inmenso revolucionario, un invitante máximo a la verdadera recuperación humana”.

El acriollamiento que Borges reconocía en los textos de Macedonio también afecta las teorías con pretensiones de universalidad. Así, al “eterno retorno” nietzscheano —y a su revisión freudiana en *Más allá del principio del placer*, en la cual se sostiene la idea macedoniana de la muerte— lo traducirá a la lengua de su inmediatez identificándolo con “el soborno de la unidad”. El problema filosófico del tiempo en la versión vernácula deja resonar las diversas formulaciones que ha sufrido, hasta llegar a aquella que coincide con la que los antólogos de los *Cuentos breves y extraordinarios* recuperan como “la cuestión es pasar el rato”. Macedonio recuerda: “Cuando la vida sólo es tiempo, lo único absolutamente honesto [es] dormirlo”. El eterno retorno filtrado por la humorística reconoce en la repetición un empeño; a su vez, el vínculo entre tiempo y sueño y, obviamente, entre vida y sueño, atraviesa las intuiciones calderonianas para llegar hasta Schopenhauer que, como observa H. González, ofrece elementos para la escritura de *Cirugía psíquica de extirpación*: “El tiempo siempre es un *ahora* y esto compone una dimensión de *presente continuo*”.

La teoría del tiempo expuesta en ese relato se complementa con los abusos cronológicos que propone *Donde Solano Reyes era un vencido*: allí la eternidad se revela como seguridad de satisfacción de los deseos. Y desde allí puede recomponerse el trayecto que conduce a la corrección final —a la versión definitiva, si es que el cansancio o la religión se la han permitido al “semidiós acriollado”— de MNE, que desplaza el tiempo de la novela en esa inminencia extendida que es la promesa contenida en los prólogos. Dos modos de transcurrir del tiempo reconoce Macedonio; desdeírse y persistir; ambas prácticas de trastorno de la continuidad tendrán, sin embargo, un continuador.

Es el mismo Borges que en sus años juveniles reconocía la “larga repercusión” de las palabras. La Eterna y el herrero Cósimo Schmitz, en su coincidencia de cambiar el pasado y perder el futuro anticipan *La otra muerte* y *Funes el memorioso*: si en el primero de ambos cuentos Dios puede cambiar las imágenes del pasado es bajo el mismo presupuesto macedoniano de que “lo que no puede destruirse, y es indiferente, son los efectos del hecho pasado [...]; esos efectos serían sentidos pero no como propios con causa en nuestro pasado”; en el segundo, los excesos de la memoria suprimen el futuro: no hay espacio para nada que no sea el recuerdo.

Mediante la Eterna, a la ciudad a la que Borges quiere crearle un mito Macedonio prefiere restituirle el misterio del eterno retorno: “Lo no-idéntico está exento de muerte”, asevera en MNE. O, en otros términos, la diferencia es preservación; la diferencia, no la evolución y el

¹¹ Noé Jitrik: *La novela futura de Macedonio Fernández*, incluido en la edición crítica de MNE.

progreso que —abjurando del positivismo inicial— no son sino énfasis de la temporalidad que ya no puede importar a quien ha adquirido dimensión mitológica, proverbial, oracular.