

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL PROYECTO ARTÍSTICO DE MACEDONIO FERNÁNDEZ Y LOS
« GÉNEROS MENORES » EN SU BELLARTE DE LA PROSA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN LITERATURA
(LITERATURA IBEROAMERICANA)

PRESENTA

HENRY GONZALEZ MARTINEZ

DIRECTOR DE TESIS
DR. CARLOS HUAMÁN LÓPEZ

CIUDAD UNIVERSITARIA 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ABREVIATURAS

Todas las citas y referencias que se hagan de las obras del autor se indicarán con las siguientes palabras y el número de página correspondiente:

Papeles Antiguos: Papeles Antiguos.

Epistolario: Epistolario.

Teorías: Teorías.

Adriana Buenos Aires. Última novela mala: Adriana Buenos Aires.

Papeles de Recienvenido y Continuación de la nada: Papeles de Recienvenido.

Museo de la novela de la eterna: Museo.

Relato. Cuentos, Poemas y Misceláneas: Relato.

No toda es vigilia la de los ojos abiertos. Otros escritos metafísicos: No toda es vigilia.

Todo y Nada: Todo y Nada.

Para las referencias de *Museo* se adoptará la versión del texto que hace parte de la Colección Archivos.

El número entre paréntesis angular [] al final de cada cita o en las notas pie de página, corresponde a la fecha original de publicación del texto.

A:

Mercedes, Isa y David, con mi amor de siempre.

A:

Los Viejos, in memoriam.

AGRADECIMIENTOS

Al cierre del trabajo de investigación que ha derivado en la presente tesis doctoral deseo expresar mi sincera gratitud a las siguientes instituciones y personas:

A la Universidad Nacional Autónoma de México, la más destacada institución académica y científica de Hispanoamérica en cuyas aulas conocí a algunos de sus más valiosos investigadores y asimilé muchos de los conocimientos que expreso en esta tesis.

A la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, por haberme concedido una Comisión de Estudios gracias a la cual pude dedicarme a mi formación doctoral y a la realización de esta investigación.

A mi tutor, el Dr. Carlos Huamán López, por su estímulo intelectual, su sabia retroalimentación, su decidido apoyo y su espíritu solidario.

A los sinodales: Doctoras/es Liliana Weimberg, Begoña Pulido, Belem Clark, Mario Magallón, Axel Ramírez y José Eduardo Serrato, de quienes recibí enriquecedoras observaciones que me permitieron reorientar y complementar adecuadamente algunos aspectos de la tesis.

A la Familia Fernández Aguilar (Héctor, Vicky, Tania y Rodrigo) en cuyo hospitalario hogar nació esta tesis y recibió sus ajustes finales luego de sus desarrollos en Colombia. Su afecto, solidaridad y comprensión fueron valiosos en los momentos cruciales de este proceso escritural.

También deseo expresar mi gratitud por su valiosa interlocución a académicos de otras instituciones mexicanas diferentes a la UNAM como Carmen Díaz y Javier Perucho (Universidad Autónoma de la Ciudad de México), Beatriz García (Normal Superior), Héctor Fernández y Virginia Aguilar (Universidad Pedagógica Nacional), Lauro Zavala (Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Xochimilco), Gabriel Hernández (UAM-Iztapalapa), Francisco Javier Solé y Saúl Hurtado (Universidad Autónoma del Estado de México).

La amistad de la Dra. Elia Paredes, fundadora y presidenta de la Asociación Mexicana de Profesores de Lengua y Literatura, fue también un aliciente en la interlocución con académicos dedicados a explorar nuevos horizontes en la enseñanza de la lengua y la literatura en Hispanoamérica.

Otras personas del contexto académico y cultural mexicano que no menciono por razones de espacio, pues la lista sería larga, saben también que cuentan con mis sinceros agradecimientos por su comprensión, apoyo y solidaridad.

Más acá y más allá de la academia, en el horizonte de la ternura donde se funden amor y conocimiento, encontré siempre la presencia de mi familia que se constituyó en aliciente para la llegada hasta este punto. A Hilda Mercedes, Isabel Cristina y Henry David, mi agradecimiento amoroso de esposo y padre.

HGM

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

Macedonio Fernández

INDICE

INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I	
EL DESARROLLO DE UNA METAFÍSICA LITERARIA COMO EXPRESIÓN DE LA LUCHA DE GÉNEROS EN EL PROYECTO ARTÍSTICO MACEDONIANO	27
1.1. Lucha de géneros en el Proyecto Artístico Macedoniano: Metafísica vs Literatura	29
1.1.1. Tres momentos en la confrontación metafísica-literatura	41
1.1.2. Percepciones críticas de la pugna entre metafísica y literatura	45
1.2. El tema <i>Ella</i> como bisagra estética entre metafísica y literatura	49
1.3. Literaturización del discurso metafísico: novela y “géneros menores”	58
1.3.1. <i>No toda es vigilia la de los ojos abiertos</i> : novela metafísica	60
1.3.2. <i>Papeles de Recienvenido</i> : la humorística macedoniana como fundamento de los “géneros menores”	74
1.4. El contexto extraverbal del proyecto artístico macedoniano	76
1.4.1. Condiciones socioculturales para el desarrollo de una metafísica literaria	78
1.4.2. Interacción dialógica entre el proyecto artístico macedoniano y la vanguardia	87
CAPÍTULO II	
LA BELLARTE MACEDONIANA DE LA PROSA: UNA ESTÉTICA FILOSÓFICA COMO FUNDAMENTO TEÓRICO DEL PROYECTO LITERARIO	95
2.1. La Bellarte macedoniana como estética filosófica del proyecto literario	100
2.2. Características y géneros de la Bellarte	102

CAPÍTULO III

RESONANCIAS DE LA ORALIDAD PRIMIGENIA

EN LA CONVERSACIÓN Y EN EL PROYECTO ARTÍSTICO

MACEDONIANOS	105
3.1. La expresión de la oralidad arcaica en la conversación macedoniana	108
3.2. Resonancias del “diálogo socrático” en la propuesta artística macedoniana	113
3.3. Las huellas de la oralidad criolla y porteña	126
3.4. Vestigios de la oralidad en las creaciones literarias	142
3.4.1. El diálogo en la metafísica	143
3.4.2. Una novelística centrada en el diálogo	146
3.4.3. Resonancias de la payada en las creaciones líricas	149

CAPÍTULO IV

PROYECCIÓN DE LOS “GÉNEROS MENORES”

EN LA BELLARTE DE LA PROSA MACEDONIANA

	155
4.1. Autobiografía mínima y autobiografía de otro	159
4.2. La narración cuentística breve en el proyecto artístico macedoniano	169
4.3. El minicuento como expresión de un nuevo género: el cuento sin literatura	175
4.4. La práctica ensayística como ejercicio del pensar macedoniano	182
4.4.1. Por los senderos de Montaigne	183
4.4.2. Macedonio, ensayista	191
4.4.3. Interacción dialógica con la crítica	196
4.5. El brindis y la literatura de banquetes en el proyecto artístico macedoniano	197
4.6. Bohemia y “diálogo socrático” en <i>La revista Oral</i>	204
CONCLUSIONES	213
BIBLIOGRAFÍA	217

INTRODUCCIÓN

Las creaciones de Macedonio Fernández (Buenos Aires, 1874-1952) comenzaron en las postrimerías del siglo XIX. Sucesivas generaciones del siglo XX mitificaron al autor y expresaron el sentido de algunos de sus textos desde diversas perspectivas e intereses. En el transcurso de un nuevo siglo, las propuestas fundamentales de su inacabado proyecto artístico se presentan más vigentes que nunca; en el horizonte crítico se observan nuevos elementos de análisis aportados por la teoría literaria que permiten desentrañar con mayor profundidad sus aportes a la literatura hispanoamericana.

Lo que él mismo concibiera como una “Bellarte de la prosa”,¹ entendida desde la perspectiva bajtiniana como una estética filosófica, se constituyó en el fundamento de una propuesta literaria que sobrepasa los límites impuestos por algunos enfoques críticos convocando nuevas voces a participar en el polémico diálogo que tejen los signos de sus creaciones con la tradición, el canon estético y los discursos contemporáneos. ¿Cómo comprender entonces en nuestros días la propuesta artística de Macedonio Fernández?

La crítica ha encontrado un extraordinario filón significativo en una obra apenas explotada parcialmente, desde su humorismo que, como dijera Cortázar² le sirvió para “asomarse al gran Misterio”, y que Eco³ parafrasea, hasta su producción novelesca y metafísica, a las cuales ha dedicado la mayor atención y gran parte de su sapiencia analítica en detrimento de otras creaciones también importantes.

Esa misma crítica ha empleado diversos métodos de análisis como los propuestos por el estructuralismo, la teoría de la recepción, el psicoanálisis, la sociología de la literatura, la semiótica, la deconstrucción, los estudios culturales, etc., a partir de los cuales se muestran las múltiples vías seguidas en el estudio de las creaciones macedonianas —de las cuales no pretendemos hacer enumeración o reseña debido a su extensión—⁴ y al propósito diferente de este trabajo.

¹ “Bellarte” o “Belarte” son los términos que utilizó Macedonio Fernández para sustituir el concepto de Bellas Artes y diferenciar su propuesta teórica de las que se refieren al arte en general. Las características de esta teoría macedoniana pueden apreciarse en el capítulo II del presente estudio.

² Julio Cortázar, “De la seriedad y otros velorios”, en *La vuelta al día en 80 mundos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1986, p. 58.

³ Umberto Eco, *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1994, p. 16.

⁴ Para mayor información en torno a la cronología del autor y a los estudios sobre su obra, pueden consultarse los trabajos de Horacio J. Becco (en Fernández Moreno, César, *Introducción a Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Talía, 1960) y Nélica Salvador (Fernández Macedonio, *Papeles Antiguos (Escritos 1892-1907)*. Vol. I de las obras completas. “Datos para una biografía. Bibliografía completa”. Corregidor, 1981.) De esta misma autora también pueden consultarse sus textos referidos a las circunstancias, la lectura crítica

Es pertinente señalar que la mayor parte de esos estudios ha dedicado en gran medida su atención a dos de los géneros que considera como los más relevantes en la producción macedoniana: la metafísica y la novelística (constituidos respectivamente por obras como *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* y *Museo de la novela de la Eterna*), acción que ha generado un tratamiento subsidiario, cuando no de exclusión, desconocimiento, marginalidad, u olvido, de una importante franja creativa del proyecto artístico desarrollado por el escritor argentino que, además de substancial en el ámbito literario, también tiene importantes nexos con las resonancias de la oralidad criolla que influyeron la vida y obra del autor.

De igual modo, dichos análisis han pasado por alto el dialogismo que constituyen los diferentes géneros al interior del proyecto artístico macedoniano y la intrínseca relación entre teoría estético-filosófica y creación literaria, la cual deriva en la Bellarte o teoría del arte narrativo propuesta por el autor, en la que se expresa un trasfondo meditativo de los múltiples géneros que la constituyen.

Esas limitaciones de la crítica tienen explicación en la fundamentación que le aportan las teorías formalistas o estructuralistas, ya que éstas tienden a sustituir una parte de la obra por el todo, sin considerar la organicidad de las producciones macedonianas y su articulación en un proyecto artístico.⁵ Además, dichas teorías tienden a centrar su análisis únicamente en el material lingüístico de la obra en detrimento de su sentido artístico, es decir, olvidando la condición discursiva y genérica que caracteriza a los enunciados artísticos verbales.

y la recepción, de las obras macedonianas. (Ver *Museo de la novela de la eterna*. “Cronología” e “Historia del Texto”, México, Fondo de Cultura Económica-Colección Archivos, 1996).

⁵ En relación con el concepto de proyecto artístico, propondremos en este trabajo comprender el *corpus* macedoniano como “Proyecto Artístico Verbal”, considerando los siguientes aspectos: 1) se trata de un conjunto de actividades discursivas orales y escritas desarrolladas por el autor durante gran parte de su vida, con el propósito de expresar sentido y justificación a su postura existencial, filosófica y artística en el ámbito de la cultura bonaerense; 2) puede considerarse como un trazado o recorrido hacia el futuro que, en consonancia con el movimiento cultural de su época, se presenta como innovador y adelantado a su tiempo; 3) puede valorarse como una propuesta que anuncia la futuridad artística y sugiere el descubrimiento y la novedad; 4) puede apreciarse como el conjunto de formas discursivas en las que el autor plasmó lo que escribió y dijo en torno a la metafísica, la literatura y otros géneros discursivos para establecer un diálogo cultural en el tiempo con diversos interlocutores; 5) el concepto de proyecto artístico permite relacionar la diversidad discursiva propuesta por el autor en un marco de sentido amplio, considerando la indeterminación y el inacabamiento, propios de una propuesta vanguardista, en la que la organicidad artística discursiva contrarresta el irracionalismo. Dicha concepción también supera la jerarquización genérica en que ha incurrido la crítica.

Al fijar posición respecto a este tipo de propuestas, Mijaíl Bajtín, quien fuera contemporáneo de Macedonio y explorador de horizontes teóricos literarios similares allende el mar, en la antigua URSS, explicó en su momento (1925) cómo estas teorías hacían pasar “la estructura de una parte separada del todo por la estructura de la totalidad”⁶ y desconocían que lo artístico representa “una forma especial de la interrelación del creador con los receptores, relación fijada en una obra de arte.”⁷

Además, el pensador ruso dejó claro que se podía ir más allá de concebir la creación literaria como un simple “material verbal, organizado por la forma”⁸, lo cual constituía evidentemente una perspectiva extremadamente limitada de la obra literaria, y propuso como alternativa el concepto de discurso o enunciado artístico verbal como “un fenómeno de la comunicación cultural”⁹ que dejaba de ser un objeto centrado en sí mismo y demandaba una comprensión ligada a la situación social y cultural que lo había engendrado.

Concomitantemente, sustentado en las características que asumía la palabra en la comunicación, Bajtín planteó la organización de los discursos o enunciados artísticos verbales en géneros discursivos. Dentro de éstos ubicó a los géneros literarios. Dicha palabra, que el autor señaló como dialógica y cultural por naturaleza, al constituir el discurso, lo dota de una especial condición dialogística que vincula tanto al autor como a los receptores. En su proceso discursivo teorizador en torno a los géneros, Bajtín evidenció cómo la historia de la literatura está caracterizada por una lucha constante entre estas formas artísticas.

Esta lucha de géneros, que constituye el motor de la historia literaria, ha sido explicada por Bajtín en su estudio sobre la novela. Allí aclara que no se trata simplemente de una lucha entre tendencias y escuelas literarias, sino de una pugna de mayor trascendencia pues “detrás de esa lucha es necesario saber distinguir la lucha de los géneros, mucho más profunda e importante históricamente, la génesis y el crecimiento de esa armazón de la literatura que representan los géneros”.¹⁰

⁶ Mijaíl Bajtín, “La palabra en la vida y la palabra en la poesía”, en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*, Madrid, Anthropos, 1997, pp. 110-112.

⁷ *Ídem.*

⁸ *Ídem.*

⁹ *Ídem.*

¹⁰ Mijaíl Bajtín, “Epopeya y novela”, en *Eco*, N° 193, 1977, pp. 39-40.

Señalados los énfasis de la crítica en torno a dos de las producciones macedonianas (*Museo* y *No toda es vigilia*), nuestro propósito por tanto, no es reincidir en la valoración de estas creaciones que, como hemos señalado, han sido consagradas como de “mayor relevancia” y sustentadas mediante valiosos y profundizadores estudios, pero dejando al margen otros universos de igual importancia en la propuesta artística del autor argentino.

En consonancia con la dialogicidad del proyecto macedoniano, será importante poner en evidencia que en su interior se produce una lucha de géneros de la que, si bien la novela sale airosa y continúa disputando a la metafísica la atención del autor y de la crítica, también se mantiene una abierta disputa con los demás géneros presentes en aquella dinámica propuesta artística verbal.

En el caso del proyecto macedoniano, es pertinente señalar que dicha lucha se produce en un momento en que culturalmente la novela se convierte en género dominante en la Argentina, razón por la cual puede observarse también su preponderancia crítica y estilística al interior de la propuesta del autor argentino y su decisiva influencia sobre los demás géneros que la componen, incluida la metafísica.

Complementariamente, dicha presencia influye también en el rebajamiento de otros géneros presentes en la propuesta macedoniana y se ve apoyada por la confluencia de otros factores como el “criterio de autoridad”, manejado por la crítica, la incomprensión del sentido de proyecto artístico en que se integra la productividad macedoniana y la mayor dedicación del autor en torno a algunos géneros en particular.

Según explica Bajtín, con el predominio de la novela, “casi todos los demás géneros, en mayor o menor medida, se hacen “novelescos”¹¹ y aquellos géneros que luchan por mantener su *statu quo*, es decir, que intentan conservar sus viejos cánones, sufren un proceso de estilización, “inclusive una estilización paródica”,¹² como ocurre con los géneros en el proyecto del autor argentino: con la metafísica, el cuento y la poesía, entre otros, que mantienen sus características generales pero asimilan un tono narrativo estilizado. Este conflicto de géneros que constituye la esencia misma de dicha propuesta artística, se mantuvo de principio a fin, incluso en las etapas en que el autor se dedicó de

¹¹ *Ídem.*

¹² *Ídem.*

lleno a la novela, “y no se resolvió jamás, acorde con el culto a lo inconcluso que rinden los manuscritos macedonianos”.¹³

La marcada presencia de esta confrontación genérica en el proyecto macedoniano nos induce a deslindar nominalmente sus producciones para efectos de este estudio. Así, a aquellas que recibieron mayor dedicación por parte del autor, y que han sido consagradas por la crítica como las de más trascendencia y atención, las denominaremos “géneros mayores”, y a las que a pesar del esfuerzo creador del escritor han sido objeto de reducido número de estudios o sólo de alusiones, sin que se haya profundizado hasta ahora en torno a sus características e importancia en la configuración de dicho Proyecto, les llamaremos “géneros menores”, manteniendo por supuesto, las relaciones dialógicas entre las dos.

Entre las primeras ubicaremos, por supuesto, las novelas (*Museo y Adriana Buenos Aires*), el “tratado de metafísica” (*No toda es vigilia*), los cuentos y las poesías. En las segundas, consideraremos autobiografía mínima y autobiografía de otro, cuento breve, minicuento y minificción, ensayo, brindis y diálogo socrático (de la Revista Oral), que se encuentran diseminadas en diversas partes de la obra del autor rioplatense, recopilada en nueve tomos.

Queda así evidente que este trabajo rescatará para el ámbito de la crítica literaria a los que por poca atención, exclusión o desconocimiento, se han constituido históricamente como “géneros menores”, teniendo en cuenta la dinámica dialógica que establecen en la configuración de la Bellarte macedoniana y las características que asumen como textos literarios propios de una cultura urbana y matizados por las resonancias de la oralidad criolla.

Como se ha señalado, hasta la fecha son múltiples las exploraciones literarias y filosóficas en torno a aspectos de la novela y de la metafísica, con lo cual se han hecho aportes de gran trascendencia que nos han permitido comprender el marco referencial en que se ubican estas creaciones macedonianas, sin embargo, son pocas, y en algunos casos inexistentes, las que se han realizado en torno a los demás géneros antes mencionados y, en especial, a aquellos en los que aún se perciben latentes las resonancias de la oralidad criolla

¹³ Ana María Camblong, “Estudio preliminar”, en Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna*, Madrid, Archivos ALLCAXX-Université Paris X-UNESCO-Fondo de Cultura Económica, 1996, p. LVII.

ejercitada por el autor, como el brindis y el diálogo socrático en el cual se fundamenta la Revista Oral.

En la bibliografía crítica general sobre la obra macedoniana aparecen, en primer lugar, abundantes referencias de libros, capítulos y artículos dedicados al análisis de su producción novelesca; en segundo, a sus creaciones metafísicas y a algunas de sus teorías; luego, siguen análisis sobre su poesía; mientras que, en relación con los que por su desigual tratamiento crítico hemos denominado “géneros menores”, apenas figuran unos pocos artículos dedicados al cuento, al ensayo, a la autobiografía y a la Revista Oral.

En algunos casos, se encuentran trabajos que analizan, conjuntamente con aspectos de la vida y obra del autor, ciertas características de estos géneros, como ocurre en el prólogo de César Fernández Moreno¹⁴ a la versión de *Museo* publicado por la Biblioteca Ayacucho, en el que, además de dedicar un importante espacio a la metafísica, la humorística y la novela, se deslizan algunas observaciones sobre poesía, cuento y minicuento, estos dos últimos considerados respectivamente como “géneros menores” y “vehículos para el humorismo” en el marco de la propuesta teórica macedoniana, sin que trascienda el análisis a la confrontación de escrituras y al estudio particular de cada género.

Un análisis más amplio, que relaciona algunos “géneros menores”, es el que realiza Mónica Bueno,¹⁵ quien al explorar los textos finiseculares de Macedonio, hace énfasis en algunas características de transición entre el siglo XIX y el XX, manifiestas en algunos de estos géneros, como el artículo, la revista, la crónica, la poesía y las primeras teorías del autor acerca de la vida; sin embargo, el estudio de la autora no se centra en particularizar las características y funciones de cada género en el proyecto macedoniano, sino en descubrir las huellas de dicha transición en las primeras creaciones del autor, ubicadas en algunos de esos géneros.

En la lucha de géneros, que no solamente se percibe en el proyecto artístico del autor sino en la crítica que aborda algunas de sus obras, también se aprecia una fuerte pugna en la valoración de los estilos oral y escrito y entre filosofía y literatura, tal como se puede apreciar en la autobiografía y algunos comentarios de Borges¹⁶ acerca del autor, y en

¹⁴ César Fernández Moreno, “El existidor” (Prólogo), en *Museo de la novela de la Eterna*, Vol. XCI, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982.

¹⁵ Mónica Bueno, *Macedonio Fernández, un escritor de Fin de Siglo*, Buenos Aires, Corregidor, 2000.

¹⁶ Jorge Luis Borges, *Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, 1961.

el estudio que realiza la crítica alemana Waltraut Flammersfeld,¹⁷ en el que, siguiendo la línea borgeana, minimiza la importancia de la escritura en la propuesta macedoniana (y por ende la literatura), para dar prioridad al pensamiento, o “pensar sin palabras”, el cual tiene como forma de expresión histórica a la metafísica.

Según Borges, es muy poco lo que se puede rescatar de la obra escrita de su maestro pues “nada de Macedonio está en la obra escrita. El verdadero Macedonio estaba en la conversación”.¹⁸ Tanto en su trabajo biográfico como en otros textos en que registró las opiniones acerca de su precursor, Borges insiste en el brillo del diálogo y en la trascendencia del pensar macedoniano, en detrimento de la escritura y la literatura, que le parecen bastante ilegibles.

Así, sugiere el poco valor que tendría la obra macedoniana como objeto de análisis de la crítica: “Si como escritor era mediocre, porque empleaba un lenguaje confuso y de lectura difícil, como persona era genial. Su excelencia estaba en el diálogo y, tal vez por eso pueda asociárselo a genios que no escribieron nunca, como Sócrates o Pitágoras, o aun como Buda y Cristo”.¹⁹ Ante estas afirmaciones, que resaltan la oralidad macedoniana pero minimizan totalmente la propuesta literaria, coincidimos con un sector de la crítica que expresa sus dudas acerca de la forma en que habría leído Borges a su precursor.²⁰

Por su parte, Flammersfeld, en abierta coincidencia con Borges, pero sustentada en el equívoco macedoniano de que “pensar es perfectamente posible sin palabras”,²¹ considera que a pesar de ser importante el aporte del autor a la historia de la literatura como “precursor” de la “nueva novela” latinoamericana, la verdadera significación de Macedonio en la cultura occidental no puede considerarse a partir de los criterios de la filología o ciencia de la literatura, pues darle condición de escritor (ensayista, humorista, poeta o novelista) “llevaría a una comprensión sólo parcial que, distorsionando o desconsiderando

¹⁷ Waltraut Flammersfeld, “Pensamiento y pensar de Macedonio Fernández”, en *Museo de la novela de la eterna*, *op. cit.*, p. 395.

¹⁸ Jorge Luis Borges, *Autobiografía*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999, p. 73.

¹⁹ Tomás Eloy Martínez, *Lugar común la muerte*, Buenos Aires, Planeta, 1998, p. 264.

²⁰ Cf. Mónica Bueno, *op. cit.*, p. 32 y César Fernández Moreno, “El existidor”, *op. cit.*, p. XLVI. Los dos ponen en duda las afirmaciones de Borges y se preguntan de qué manera habría leído éste la obra macedoniana.

²¹ Waltraut Flammersfeld, *op. cit.*, p. 397.

sus motivaciones e intenciones extra-literarias, reduciría el objeto-texto a la categoría de pura facticidad”.²²

A manera de respuesta en el tiempo a los dos planteamientos anteriores, se presenta la tesonera labor emprendida por Adolfo de Obieta, hijo del autor,²³ en el salvamento y publicación de su obra, hecho que ha sido complementado por Ana Camblong²⁴, quien, además de destacar el papel esencial de dicha labor, señala que, de no haberse realizado, “lo más probable es que siguiéramos persuadidos de que Macedonio fue un gran conversador, que eventualmente escribía. *Lo ya publicado y la documentación conservada, desmienten taxativamente tal prejuicio o error*”.²⁵

Ante la dinámica genérica en que se ubican los dos primeros planteamientos críticos antes reseñados, que si bien es cierto resaltan una parte importante del quehacer autorial como la oralidad, el ejercicio del pensar y su orientación hacia la metafísica, pero desconocen la labor en la que mayores aportes hizo el autor a la literatura como el desarrollo de múltiples géneros artísticos verbales, es pertinente rescatar no solo la trascendencia y el valor de estas creaciones en la propuesta del autor, sino superar la polaridad oralidad-escritura/filosofía-literatura, lo cual haremos en este trabajo.

El problema antes planteado en torno a la disputa de los géneros en el proyecto artístico macedoniano, algunos de los cuales obtienen mayor relevancia como resultado de una asidua dedicación del autor y de una especial atención de la crítica y de los lectores, mientras otros son relegados, eludidos o simplemente excluidos de la consideración crítica, fenómeno del que también deriva la presencia de algunas confrontaciones relacionadas con los registros (oral/escrito) escritura/pensamiento, induce a proponer los siguientes planteamientos hipotéticos para el desarrollo del presente trabajo:

1. Si Macedonio Fernández escribe crónicas, autobiografías, artículos, cartas, poemas, ensayos y minicuentos desde las postrimerías del siglo XIX y su labor creativa en torno

²² *Ibidem*, p. 395. Más adelante, al referirse al estilo macedoniano en abierta contradicción con los parámetros de la crítica literaria contemporánea, la autora considera, que “Como estilo literario, el de MF es torpe, confuso, torcido y merece las detracciones de la crítica literaria profesional”, p. 427.

²³ Adolfo de Obieta, hijo de Macedonio Fernández, desarrolló durante gran parte de su vida la extraordinaria labor de transcribir, editar y publicar muchos de los manuscritos de su padre en la colección de Ediciones Corregidor que reunió nueve tomos.

²⁴ Ana María Camblong, “Estudio preliminar”, *op. cit.*, p. LVII.

²⁵ *Ídem*. La cursiva es nuestra.

a éstos y a otros géneros se configura como un proyecto artístico prolongado en forma inacabada hasta la primera mitad del siglo XX ¿por qué debemos dar por sentado que sólo dos de sus creaciones reconocidas en el mundo de la crítica (*No toda es vigilia la de los ojos abiertos* y *Museo de la Novela de la Eterna*) expresan el discurso filosófico y el novelesco, y, por tanto, son las únicas obras y las formas discursivas relevantes que ameritan el estudio de la crítica y la comprensión cabal de su proyecto?

2. Si el proyecto artístico macedoniano se configuró paulatinamente desde los albores de su producción finisecular, a partir de géneros discursivos como el artículo periodístico, la crónica, la biografía y autobiografía imaginarias, el cuento breve, el minicuento, la minificción, el ensayo, el brindis y el diálogo socrático (algunos de los cuales hacen parte de la novela, la metafísica y la humorística y se han mantenido latentes en su lucha por el reconocimiento literario) ¿no será el tiempo ya de comenzar a estudiar su trascendencia, características y formas de configuración desde su condición de “géneros menores” para que pasen a ocupar el centro del diálogo artístico verbal contemporáneo y superen su situación marginal?

Fundamentados en las creaciones del autor argentino, daremos curso en este trabajo a estos planteamientos hipotéticos, contrastando nuestra perspectiva con la de un sector de la crítica que ha adoptado la obra macedoniana como objeto de investigación estética en el ámbito universitario. La inevitable subjetividad de dicha predilección no es otra que la de situar y delimitar en este nivel de análisis nuestra propia perspectiva de lectura, (nuestras hipótesis) y dar curso a la interacción dialógica en relación con las creaciones de Macedonio Fernández.

Como hemos señalado anteriormente, no pretendemos hacer reseña de la literatura crítica que hace parte del enfoque mencionado. Entre los trabajos que se dedicaron a la obra del autor a partir de la década de los años sesenta del siglo pasado, hemos seleccionado en primer lugar y a manera de reconocimiento, los pocos que establecen por primera vez las pautas de un estudio académico sobre alguna parte de ésta, y, en segundo, los que están más próximos a la exploración del conflicto de géneros, en particular a la comprensión de las características y funciones que asumen los “géneros menores” en el proyecto artístico del autor, tal como los hemos planteado.

En el proceso de análisis de los temas, que nos permitirá darle curso a nuestras hipótesis, aludiremos a otros estudios del mismo enfoque que analizan temáticas sustanciales de la producción macedoniana, teniendo en cuenta la constitución dialógica de su proyecto, el inacabamiento, la diversidad, la naturaleza paradójica, y el desarrollo bifocal que tiene el mismo entre la oralidad y la escritura.

El trasfondo teórico en el que se sustenta nuestra perspectiva metodológica considera en primer lugar las propuestas del pensador ruso Mijaíl Bajtín y, complementariamente, los puntos de vista de algunos de sus interlocutores en el mismo enfoque, como Tzvetan Todorov, Iris Zavala, Augusto Ponzio y Alberto Julián Pérez, que en el ámbito teórico se conoce como Perspectiva Dialógica. De igual modo, interroga algunas propuestas que estudian la pugna entre metafísica y literatura, como las de Carlos Marx, Raúl Cadús, Naomi Linstrom, Merleau-Ponty, Umberto Eco, María Zambrano y Pablo Lazo. También indaga sobre algunos estudios relacionados con los “géneros menores”, especialmente aquellos que reflexionan sobre biografía, minicuento, ensayo, brindis y diálogo socrático.

Partimos del principio bajtiniano que concibe la crítica literaria a la par de otros enunciados de la vida del hombre como un diálogo, es decir, como la escenificación de un ámbito discursivo en el que se convocan múltiples voces: la del autor, la del héroe y la del lector/crítico que tienen como horizonte el equilibrio discursivo. Este equilibrio funciona a la vez como un principio regulador en el proceso de comprensión del enunciado artístico verbal.

En el enunciado de la crítica dialógica, la palabra viva convoca siempre una réplica que varía de acuerdo con la experiencia y el horizonte axiológico de los interlocutores. Un encuentro dialógico de esta naturaleza genera una interacción de sentidos que pueden divergir, complementarse, cuestionarse, formularse preguntas, etc.

Como explica Bajtín al referirse al encuentro de enunciados de la cultura y la literatura, un sentido se descubre a sí mismo y pone en evidencia sus profundidades al encontrarse con otro sentido, un sentido ajeno: “entre ellos se establece una suerte de diálogo que supera el carácter cerrado y unilateral de estos sentidos, de estas culturas”.²⁶

²⁶ Mijaíl Bajtín, “Respuesta a la revista *Novy Mir*”, en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1985, p. 352.

Según Bajtín, cuando se le proponen preguntas a la cultura ajena que ésta no se había planteado, “buscamos su respuesta a nuestras preguntas, y la cultura ajena nos responde descubriendo ante nosotros sus nuevos aspectos, sus nuevas posibilidades de sentido”.²⁷ Además, señala el autor ruso, suele también ocurrir que, si no se le plantean sus preguntas serias y auténticas a los textos de la cultura ajena, es difícil comprender en forma creativa algo que sea otro y ajeno. En presencia de un diálogo auténtico “las dos culturas no se funden ni se mezclan, cada una conserva su unidad y su totalidad abierta, pero ambas se enriquecen mutuamente”.²⁸

Al dialogar con los textos macedonianos desde el ámbito de los “géneros menores”, nos proponemos plantearle nuevas preguntas no sólo a los textos sino, sobre todo, al Proyecto Artístico del autor y a su fundamentación estético-filosófica. Así, lo que nominal y formalmente hemos evidenciado de la crítica como “menor”, fragmentario, de poca trascendencia y poca consideración en su propuesta, al recibir la atención del análisis y constituirse como tópico de una relación dialógica con la discursividad contemporánea, trasciende la marginalidad y ocupa el centro del diálogo. Esta acción se constituye también en una revelación o descubrimiento de sentidos no expresados y de elementos sustanciales de las obras macedonianas como la representación artística del otro (o alteridad), la confrontación de géneros y las relaciones intertextuales, entre otros.

A su vez, este diálogo tiene como propósito poner en evidencia la sintonía discursiva de la obra macedoniana con algunos principios de propuestas teóricas contemporáneas como brevedad, fractalidad, hibridez, complicidad lectora, etc., que se aprecian como elementos esenciales en el proyecto del autor argentino.

En relación con la fractalidad, por ejemplo, Susan Stewart ha explicado que toda obra literaria, en especial la novela, en sí misma está constituida por textos pequeños que tienen cierta autonomía a partir de marcas cambiantes y transformaciones de lo interno a lo externo o de lo externo a lo interno, hecho que influye para que la creación de la obra responda a un proceso de enmarcamiento. “por esta razón tenemos la posibilidad de metaficciones: representaciones dentro de otras representaciones: cuentos en comillas, escenas dentro de escenas. La novela se hace un carnaval del discurso”.²⁹

²⁷ *Ídem.*

²⁸ *Ídem.*

²⁹ Susan Stewart, citada por Álvaro Pineda Botero, en *Teoría de la novela*, Bogotá, Plaza y Janés, 1987, p. 40.

En el caso del proyecto macedoniano, son múltiples los ejemplos que podrían aducirse, algunos de los cuales han sido objeto de la crítica, sin embargo, a manera de ejemplo sólo mencionaremos los casos de *Museo*, una novela compuesta en su mayor parte de prólogos, en la que se “novelizan” otros géneros discursivos como el cuentístico, filosófico, epistolar, lírico, etc., y *Papeles de Recienvenido*, un libro misceláneo constituido por una multiplicidad genérica, entre la cual se destacan algunas variedades discursivas de los que hemos denominado “géneros menores”, que serán objeto de análisis en este trabajo.

En esencia, consideramos de gran importancia la crítica dialógica como referente metodológico para comprender el Proyecto Artístico macedoniano y descubrir, a partir de la interlocución con algunos de sus textos, la trascendencia que tienen para este proyecto los géneros considerados marginales o de menor jerarquía por la crítica.

Para precisar el horizonte de dicha crítica, es pertinente considerar el sentido que le otorga Todorov, siguiendo la perspectiva trazada por Bajtín. Según el analista franco-búlgaro, la crítica dialógica “habla”, no sobre las obras, sino a las obras o con las obras, y desecha la eliminación de cualquiera de las dos voces que hacen presencia. Así, el texto analizado/criticado no se convierte en un objeto que debe asumir un “metalenguaje”, sino en “un discurso que se encuentra con el del crítico”.³⁰

En esta interlocución crítica con el texto, el autor es un “tú” y no un “él”, un interlocutor con el cual se discute acerca de la representación artística de valores humanos: “Pero el diálogo es asimétrico, ya que el texto del escritor está cerrado mientras que el del crítico puede seguir indefinidamente. Para no hacer trampas en el juego, el crítico debe hacer escuchar lealmente la voz de su interlocutor”.³¹

A partir de la concepción de proyecto artístico macedoniano que hemos planteado en nota a pie de página de esta introducción y considerando su configuración como *corpus* discursivo abierto a múltiples posibilidades de interacción dialógica que se amplían con las perspectivas de la crítica contemporánea, el presente trabajo profundizará en los fundamentos teóricos de dicho proyecto y en la trascendencia, características y formas de configuración que tienen los “géneros menores” en la configuración de esta propuesta estética verbal del autor argentino, para lo cual se estructura en cuatro capítulos:

³⁰ Tzvetan Todorov, *Crítica de la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991, p. 171.

³¹ *Ídem*.

El primero, titulado “El desarrollo de una metafísica literaria como expresión de la lucha de géneros en el proyecto artístico macedoniano”, estudia la forma como se escenifica en la constitución del proyecto artístico del autor argentino la lucha entre la metafísica filosófica y la literatura, hasta derivar en el surgimiento de un nuevo género que, por sus características y orientación artísticas, hemos denominado metafísica literaria.

En el análisis de dicha confrontación se estudian el proceso metafísico seguido por el autor, los tres momentos más relevantes en la transformación de la metafísica macedoniana que deriva en metafísica literaria, la visión de algunos estudios críticos, la importancia de un inacabado tratado de metafísica denominado *Ella*, para apreciar la transición de la metafísica a la creación literaria y su consolidación posterior como referente de creaciones, (novelas, cuentos, minicuentos, poesías, biografías, etc.) y de una teoría estético-filosófica que el autor denomina “Bellarte de la prosa”. También, se analiza la literaturización que sufre la metafísica en las primeras obras publicadas por Macedonio Fernández como la novela *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* y el libro compuesto por “géneros menores” titulado *Papeles de Recienvenido*.

Este primer apartado se cierra con el estudio del contexto extraverbal o sobreentendido del proyecto artístico del autor argentino en el que se destacan las condiciones culturales y la relación dialógica con la vanguardia como aspectos fundamentales para el surgimiento del proyecto artístico macedoniano fundamentado en la metafísica literaria.

Un segundo capítulo, derivado directamente del anterior y titulado “La Bellarte macedoniana de la prosa: una estética filosófica como fundamento teórico del proyecto literario”, propone la comprensión de la teoría narrativa macedoniana que proviene de su metafísica literaria y deriva en una propuesta general del arte (Bellarte) para luego concretarse en una teoría de la prosa artística denominada por el autor “Bellarte concienzal”, que se configura a partir de diferentes géneros discursivos como novela, metafísica, humorística, poesía y los que hemos denominado “géneros menores”.

El tercer capítulo, “Resonancias de la oralidad primigenia en la conversación y el proyecto artístico macedoniano”, analiza la estructuración de la oralidad ancestral en la conversación del autor y las resonancias que tienen esas voces arcaicas en el proyecto artístico macedoniano. La concreción de este estudio parte de los testimonios de algunos

miembros de la vanguardia *martinferrista*, y de la percepción del diálogo en el tiempo que dicha propuesta establece con una estructura propia de la oralidad y la cultura popular como el “diálogo socrático” y las voces de la oralidad criolla y porteña.

En el cuarto capítulo, que tiene como título “Proyección de los “géneros menores” en la bellarte de la prosa macedoniana”, se analiza la forma como se estructuran artísticamente en la propuesta imaginativa de Macedonio Fernández, algunas creaciones que, como hemos señalado anteriormente, le disputan el lugar en el horizonte de sentido creado por el autor a los géneros de mayor trascendencia como la metafísica, la novelística y la poesía. Nos referimos a la autobiografía mínima y la autobiografía de otro, al cuento breve, al minicuento, al ensayo, al brindis y al “diálogo socrático” de la Revista Oral.

Queda pues este trabajo “lanzado” al entendimiento de los interlocutores como la piedrecita que se arroja al estanque y en su caída va generando hondas que tocan en el fondo otras piedrecillas, algo de musgo y otros objetos, a la espera de tocar conciencias y pensamientos, de convocar interlocución en el horizonte de los estudios literarios, para el diálogo en torno a una propuesta que descubre en la obra del autor argentino nuevos sentidos y variadas posibilidades de análisis en abierta interlocución con la discursividad crítica contemporánea.

CAPÍTULO I

EL DESARROLLO DE UNA METAFÍSICA LITERARIA COMO EXPRESIÓN DE LA LUCHA DE GÉNEROS EN EL PROYECTO ARTÍSTICO MACEDONIANO

La conciencia metafísica no tiene otros objetos que la experiencia cotidiana: este mundo, los demás, la historia humana, la verdad, la cultura.

M. Merleau-Ponty

La forma, cuyo valor es tanto, en sí misma, si no la acompaña un bello color, es la más pobre de las sensaciones visuales...

Macedonio Fernández

En este capítulo realizo un estudio acerca del proceso de transformación literaria o literaturización que sufre la metafísica filosófica como resultado de la lucha de géneros en el proyecto artístico de Macedonio Fernández. Analizo la gestación y desarrollo en su versión creativa y las condiciones culturales y personales que influyeron en dicho proceso.

En consonancia con el horizonte de lucha y transformación de los géneros y frente a la necesidad de superar algunos enfoques que reducen la teoría literaria al simple análisis de funcionamiento del material verbal, reviso los planteamientos del autor en torno a dicha propuesta filosófica y la forma en que reorienta o reinventa sus principios para emparentarla creativamente con la literatura.

Tres aspectos sustentan la orientación de este análisis: en primer lugar, la lucha de géneros en que se ubicó el proyecto artístico de Macedonio Fernández, situación que determinó la fuerte pugna entre metafísica y literatura y puso en evidencia las débiles fronteras entre teoría y creación/discurso metafísico y discurso literario; en segundo, y como derivado del anterior, la aparición de las creaciones macedonianas en un momento de la literatura en el que se evidencia una fuerte influencia de la novela y, como resultado de ella, la disolución fronteriza, transformación o estilización de los demás géneros presentes en el proyecto del autor como la metafísica y los “géneros menores”; y, en tercero, la necesidad del autor de fundamentar su proyecto literario a partir de algunos principios de teoría estética.

Para orientar el desarrollo analítico y expositivo, he estructurado el capítulo en cuatro grandes temáticas a saber: una primera, intitulada “Lucha de géneros en el Proyecto Artístico Macedoniano: metafísica vs Literatura”, en la que se estudian aspectos como la perspectiva metafísica en que se inscribe el autor, la pugna entre filosofía, metafísica y literatura que se expresa en su proyecto artístico, los tres momentos en los que se produce el proceso de transformación de la metafísica normalizada, y los puntos de vista más relevantes de la crítica en relación con la forma como valoran la metafísica en la propuesta macedoniana.

La segunda, titulada “El tema *Ella* como bisagra estética entre metafísica y literatura”, analiza la transición de la metafísica a la literatura que efectúa el autor mediante la proyección de una temática presente en un incompleto tratado de metafísica, que convierte al escritor en fundamento de su proyecto estético verbal y en tópico de

representación artística de diferentes creaciones literarias como las novelas *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* y *Museo de la novela de la eterna*, y algunos “géneros menores” como el minicuento “La Ella-sin-sombra” y el poema “Elena Bellamuerte”.

La tercera, a la que asigno el título de “Literaturización del Discurso Metafísico: novela y ‘géneros menores’”, estudia el proceso inicial de estilización al que somete Macedonio³² a la metafísica filosófica para transformarla en un nuevo género que denominó metafísica literaria, cuya versión creativa inicial se expresa en una especie de novela metafísica, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, y un libro compuesto de “géneros menores”, *Papeles de Recienvenido*.

Una cuarta parte, que lleva por título “El contexto extraverbal del proyecto artístico macedoniano”, analiza las condiciones socioculturales que influyeron en la estructuración del proyecto artístico del autor, entre éstas, los vertiginosos cambios en la cultura argentina del primer cuarto del siglo XX y los vínculos de dicha propuesta con la vanguardia.

1.1. LUCHA DE GÉNEROS EN EL PROYECTO ARTÍSTICO MACEDONIANO: METAFÍSICA VS LITERATURA.

Para dar cuenta de este proceso es pertinente comenzar por el sentido que se le ha dado a la metafísica en la cultura occidental y la tendencia a la cual se adscribe Macedonio en procura de darle curso sistemático a sus reflexiones.

Surgida en la antigua Grecia como parte de la indagación filosófica aristotélica (Siglo III, A.C.), la metafísica fue concebida inicialmente como una forma de conocimiento ocupada de los fenómenos inmateriales no abordados por la física, esencialmente, de las cualidades y potencialidades de lo existente que derivaban en la reflexión sobre el *ser* o *esencia* de las cosas.

Con el transcurso del tiempo, la metafísica fue asumida por el pensamiento islámico y más tarde por la filosofía cristiana medieval, donde fue fusionada con el Neoplatonismo³³

³² Por afecto y por tradición al referirse al nombre del autor argentino la crítica ha suprimido frecuentemente su apellido, llamándole simplemente Macedonio, hasta convertir la denominación en lugar común. Al compartir el afecto y la costumbre, este trabajo omitirá también con alguna frecuencia el apellido del escritor.

³³ Según explicaciones teológicas, el Neoplatonismo es una corriente intelectual del helenismo filosófico-religioso que surge con *Plotino* (205-270 d. C.) y llega hasta la figura de *Damascio* (490-543 d.C.) y se caracteriza por interpretar las grandes doctrinas helenísticas a la luz del platonismo y por ejercer gran influencia en el cristianismo.

Cf. *Neoplatonismo y cristianismo. De Plotino al Pseudo-dionisio*. en

para fijarle como meta el reconocimiento del “verdadero ser” y la “explicación de Dios” con base en la razón pura.

Ya en la modernidad fue asimilada en las propuestas de diferentes filósofos, entre ellos: Kant, Fichte, Schelling y Hegel, este último, al conducir la metafísica a su expresión más refinada, la convirtió en idealismo y expresó que “la realidad es el contenido lógico de una conciencia en general y que los objetos del conocimiento son engendrados por el pensamiento”.³⁴ Luego de muerto Hegel, muchas tendencias adoptaron sus postulados, adecuándolos a sus propósitos, tal como ocurrió con la que encabezaban los hermanos Bauer en Alemania (1844), cuya pretensión de explicar el ser individual del hombre la fundamentaron en categorías metafísicas.

Pero el gran debate filosófico que se desarrollaba por aquella época en Europa determinó que terciaran a favor del “hombre real” y de una filosofía alejada de la especulación caricaturesca, filósofos como Carlos Marx y Federico Engels, quienes se vieron en la necesidad de pronunciarse ante lo que consideraron como “el enemigo más poderoso del humanismo real”.³⁵ “el espiritualismo o idealismo especulativo”.³⁶ Así, además de responder a la especulación baueriana, pasaron revista a lo que se percibía como una lucha de tendencias en el ámbito filosófico, entre idealismo y materialismo, y fijaron de paso su punto de vista sobre la metafísica, a la que declararon derrotada por siempre debido a la acción del materialismo:

En rigor y hablando en un sentido prosaico, la Ilustración francesa del siglo XVIII y, concretamente, el *materialismo francés*, no fue solamente una lucha tanto contra las instituciones políticas existentes como contra la religión y la teología imperantes, sino también y en la misma medida una lucha *abierta y marcada* contra la *metafísica del siglo XVII* y contra *toda metafísica*, especialmente contra la de *Descartes, Malebranche, Spinoza y Leibniz*. Se oponía la *filosofía a la metafísica*, como *Feuerbach*, en su primera salida resuelta contra *Hegel*, oponía a la *embriagada especulación* la *sobria filosofía*. La metafísica del siglo XVII, derrotada por la Ilustración francesa y, concretamente, por el *materialismo francés* del XVIII, alcanzó su *victoriosa y pletórica restauración* en la *filosofía alemana* y, especialmente, en la *filosofía alemana especulativa* del siglo XIX. Después que Hegel la hubo fundido de un modo genial con toda la metafísica anterior y con

<http://www.paginasobrefilosofia.com/html/Cristianismo%20y%20Filosofia/neoplatonismo.html> (Consulta realizada el 18-I-08).

³⁴ Ricardo Paulo Javier, “El idealismo como solución al problema del ser”, en *Filosofía, Teología, Teología natural*. <http://lasteologias.wordpress.com/2009/04/13/el-idealismo-metafisico-parte-1/>, abril de 2009. (Consulta realizada en 18-I-09).

³⁵ Carlos Marx y Federico Engels, *La sagrada familia y otros escritos*, México, Grijalbo, 1962, p. 73.

³⁶ *Ídem*

el idealismo alemán, instaurando un sistema metafísico universal, al ataque contra la teología vino a corresponder de nuevo, como en el siglo XVIII, el ataque contra la *metafísica especulativa* y contra *toda metafísica*. Esta sucumbirá ahora para siempre a la acción del *materialismo*, ahora llevado a su término por la labor misma de la *especulación* y coincidente con el humanismo.³⁷

Sin resignarse a desaparecer del todo del escenario filosófico, durante el siglo XIX la metafísica busca el espacio de la literatura y, a la vez que establece algunos vínculos con ésta, también inicia una lucha con algunos de sus géneros, especialmente con la novela. En “La novela y la metafísica”, Merleau-Ponty señaló cómo, desde finales del siglo XIX (coincidentalmente la época en que Macedonio Fernández explora nuevas opciones para la metafísica), dos de los géneros del discurso humanista (filosofía y literatura) fraguan intensas relaciones, lo cual se observa con el surgimiento de “obras y maneras de expresión híbridas que participan a la vez del diario íntimo, del tratado de filosofía y de los diálogos”.³⁸

En su esfuerzo por explicar la familiarización de la metafísica con la vida de los seres humanos, Merleau-Ponty sostiene que “toda persona tiene una metafísica, patente o latente, y si no, no existe”,³⁹ razón por la cual no es extraño que dos discursos que tienden a explicar la condición humana como la metafísica y la literatura encuentren importantes afinidades que los emparentan.

Según explicación del filósofo francés, ese emparentamiento y confrontación simultánea de aquellos géneros presenta a los escritores una “nueva dimensión de búsqueda”,⁴⁰ manifestada en la necesidad expresiva que tienen de recurrir a referencias filosóficas, políticas y literarias a la vez, para dar curso a sus creaciones, ejemplo de lo cual es la obra *Notre Jeunesse* del escritor Charles Péguy.⁴¹

Aunque en su momento (1948) Merleau-Ponty apenas evidencia las relaciones de convivencia que se producen entre novela y metafísica, sus análisis no profundizan en la abierta disputa que se viene adelantando desde finales del siglo XIX entre diversas tendencias de la misma metafísica y entre ésta y la literatura, como lo revela el proyecto

³⁷ *Ibídem*, pp. 191-192.

³⁸ Maurice Merleau-Ponty, “La novela y la metafísica”, en *Sentido y Sinsentido*, Madrid, Península, 1977, p. 58.

³⁹ *Ibídem*, p. 58.

⁴⁰ *Ídem*.

⁴¹ Filósofo, escritor, poeta y ensayista francés (1873-1914) que experimentó en sus obras la relación metafísica-literatura desde el punto de vista católico.

macedoniano; sin embargo, evidencia algunas fisuras, como la distancia de la metafísica clásica con aquella que conceptualiza el existencialismo, gracias a la cual se descubren deficiencias racionalistas a la primera y se efectúa una revalorización moderna de la segunda, para vincularla con la literatura:

La metafísica clásica ha podido pasar por una especialidad ajena a la literatura porque siempre ha funcionado sobre un fondo de racionalismo incontestado y porque siempre ha estado convencida de poder explicar el mundo y la vida humana a través de una organización de conceptos. Se trataba menos de una explicitación que de una explicación de la vida o de una reflexión sobre ella⁴².

Este rápido vistazo del proceso seguido por la metafísica, que simultáneamente con el experimento macedoniano encuentra en la filosofía existencialista un nuevo horizonte de realización al ser emparentada con la literatura, facilita la superación del extrañamiento en que se habían mantenido históricamente estos dos discursos y aporta un valioso marco de comprensión del ámbito intelectual en el que se desarrolla la propuesta macedoniana.

Una sucinta mirada al ámbito hispanoamericano desde la perspectiva filosofía-literatura permite observar que mientras en Europa la reflexión filosófica de mediados del siglo XX se desplazó hacia “el ser del hombre singular, histórico, entregado a su peculiar existir, a su ser y hacer”,⁴³ que constituía el referente de inspiración del vínculo metafísica-literatura, en Hispanoamérica apenas se habían dado algunas aproximaciones en esa dirección pues, como lo señalara Augusto Salazar Bondy,⁴⁴ la filosofía de “nuestra América” se abría camino en estrecho vínculo con ciertas áreas de actividad cultural, en algunos casos con la literatura. Según Bondy, “la vinculación con la literatura, que se percibe a comienzos de la colonia en ciertos círculos platonizantes, se deja sentir también en el siglo XIX (durante la etapa positivista) y a comienzos del siglo XX, en coincidencia con la reacción espiritualista”.⁴⁵

Por su parte, el filósofo español José Gaos también señaló que el pensamiento de Hispanoamérica se caracterizaba por ser “predominantemente *estético* [...] de tono e

⁴² *Ibídem*, pp. 58-59.

⁴³ Carlos Astrada, “El existencialismo, filosofía de nuestra época”, en *Actas del primer congreso nacional de filosofía. Tomo I*, marzo-abril, de 1949, Mendoza, Argentina, p. 351.

⁴⁴ Augusto Salazar Bondy, *¿Existe una filosofía de nuestra América?*, México, Siglo XXI, 1968, pp. 21-22.

⁴⁵ *Ídem*.

intención literarios y propenso al ensayismo o a la expresión periodística u oratoria”.⁴⁶ De igual manera, explicó el crecimiento de dicha perspectiva filosófica cuando “con Sartre y otros pensadores de la línea existencialista, la filosofía se ha acercado a la literatura y, por ende, al modo de pensar típico hispanoamericano”.⁴⁷

Al considerar la dinámica del pensamiento filosófico antes reseñada en relación con la propuesta macedoniana, se puede observar que, en la época en la cual ésta se desarrolla, no tiene parangón con ninguna otra en el ámbito argentino y tampoco en el del Río de la Plata pues ninguno de sus contemporáneos en literatura o filosofía logra configurar un proyecto artístico en el que, además de sentar las bases de la productiva relación metafísica-literatura expresada creativamente mediante diferentes formas narrativas, también postule una novedosa teoría estético-filosófica que fundamente la prosa artística.

Pese a dicho aporte y al reconocimiento esporádico de su peculiaridad a partir de los últimos años del siglo XX, la propuesta de una metafísica literaria forjada por el autor argentino se ha mantenido por mucho tiempo inadvertida, incomprendida o tergiversada. Entre las dificultades que ha enfrentado se encuentra la de los análisis polarizantes que pretenden clasificarla como filosófica o literaria, sin plantearse una opción discursiva intermedia, metafísico-literaria, como la alcanzada por el autor. Como explica Fernández Moreno: “Para un filósofo, su metafísica resulta demasiado poética; para un literato, su poesía es demasiado filosófica”.⁴⁸ Razón que señala el crítico como fundamento de la indiferencia con la que se ha considerado la obra macedoniana:

Es por todo esto, sin duda, que ninguno de los historiadores de nuestra literatura, y menos aún de nuestra filosofía, se ha planteado el problema del desciframiento integral de Macedonio: en la crítica filosófica argentina y aun latinoamericana, la tónica dominante respecto a él no es otra que el silencio⁴⁹.

Dicho “silencio” se ha venido superando con la aparición de estudios breves e investigaciones que, como la presente, han descubierto en el proyecto artístico del autor argentino nuevos horizontes de sentido como el de la metafísica literaria que analizaremos a continuación.

⁴⁶ Citado por Salazar Bondy, *ibídem*, p. 35.

⁴⁷ *Ídem*.

⁴⁸ César Fernández Moreno, “El existidor”, *op. cit.*, p. XIX-XX.

⁴⁹ *Ídem*.

Ubicada en un momento de ruptura y transición en la Argentina (finales del siglo XIX y primer cuarto del siglo XX), la propuesta artística de Macedonio Fernández se proyectó como una novedosa alternativa frente a la concepción literaria de la época, instalada en el modernismo y el nacionalismo cultural. Pese a que por su edad podía ubicarse en la generación modernista, Macedonio Fernández pasó de largo por ésta a pesar de tener amigos como Leopoldo Lugones.

Mientras Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones buscaban abrirle camino en la sociedad argentina a una propuesta nacionalista de la cultura y la literatura que rescatara la herencia española, fomentara la religión católica y el orgullo de formar parte de una misma raza hispánica, Macedonio exploraba otros horizontes en busca del ser y de su expresión más genuina a partir de la metafísica. Y aunque era criollo como los anteriores, proveniente de varias generaciones colonizadoras venidas de España, tampoco tomó partido por la lucha contra la emigración que lideraban aquéllos y desechó las temáticas nacionalistas que defendían en literatura.

Su distancia frente al nacionalismo cultural, erigido en contra de los gringos (emigrantes) y apologista de la literatura criolla, le impulsó a dilucidar una alternativa artística que con el tiempo se mostró en abierta contradicción con los principios de aquél y en franca sintonía con los derroteros de la moderna literatura universal. Así, dicha propuesta se instaló en la lucha de géneros, un fenómeno artístico que influyó decisivamente en la dinámica composicional del autor argentino y le permitió dar curso a la multiplicidad genérica en su proyecto artístico, inspirado en aspectos como la disolución fronteriza, la estilización, supresión y creación de nuevos géneros.

Este fenómeno literario, que con el tiempo se ha evidenciado como característica de otros géneros discursivos empleados en la comunicación humana, fue comprendido y teorizado en su momento (1930) por el pensador ruso Mijaíl Bajtín, quien en su estudio sobre dos de los géneros distintivos de la creación, la epopeya y la novela, explicó que dicha lucha no debía entenderse simplemente como una confrontación entre tendencias y escuelas literarias sino, más bien, como una pugna de mayor trascendencia, pues detrás de ella estaba en juego la “lucha de los géneros”, que el crítico explicó como “mucho más profunda e importante históricamente, la génesis y el crecimiento de esa armazón de la

literatura que representan los géneros”.⁵⁰ También observó que, en consonancia con dicha pugna, cambian también las condiciones de la representación del mundo.

Dicha propuesta bajtiniana no sólo facilita un enriquecedor diálogo con el proyecto artístico macedoniano, sino que, además, interactúa con otras perspectivas teóricas como las de Tzvetan Todorov, Jürgen Habermas y Pablo Lazo, entre otros, quienes no sólo reconocen la confrontación de géneros en el ámbito literario, sino que lo amplían a otros géneros discursivos.

Todorov, por ejemplo, reconoce que nunca ha habido literatura sin géneros y explica que “ella es un sistema en continua transformación”.⁵¹ Además, señala que cualquier sociedad “elige y codifica los actos que corresponden más o menos a su ideología; es por esto que la existencia de ciertos géneros en una sociedad, o su ausencia en otra, son reveladores de esta ideología”.⁵²

Por su parte, Habermas, quien encuentra en el arte vanguardista los elementos del cambio discursivo filosófico de Adorno y Derrida, explica que a la luz de dicho cambio un deconstructivista “puede tratar las obras de filosofía como obras de literatura y *asimilar la crítica de la metafísica a cánones de una crítica literaria* que ya no se malentiende a sí misma en términos cientifistas”.⁵³

A su vez, Pablo Lazo, quien indaga sobre la frágil línea divisoria entre los discursos denominados literatura y filosofía, reconoce que la problemática de la revisión fronteriza en relación con éstos se encuentra en la comprensión de un “juego de fuerzas en constante lucha”,⁵⁴ y reconoce que se trata de un juego de fuerzas que desemboca en “una reconsideración de su propia fragmentariedad [...] y dentro de un marco de discursos que se segregan unos a otros a la vez que permean su sentido según una operación estratégica de saberes y poderes”.⁵⁵

Uno de los aspectos que señala Bajtín como determinante en la lucha de géneros es el de la presencia de la novela como género influyente en determinado momento de la

⁵⁰ Mijaíl Bajtín, “Epopéya y novela”, *op. cit.*, pp. 39-40.

⁵¹ Tzvetan Todorov, *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila, 1996, p. 50.

⁵² *Ídem.*

⁵³ Jürgen Habermas, “Excurso sobre la disolución de la diferencia de géneros entre Filosofía y Literatura”, en *El discurso filosófico de la modernidad*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 28. La cursiva es nuestra.

⁵⁴ Pablo Lazo Briones, *La frágil frontera de las palabras*, México, Universidad Iberoamericana-Siglo XXI editores, 2006, p. 22.

⁵⁵ *Ídem.*

historia literaria, y las consecuencias que tiene su predominio para los demás géneros presentes en esa época. Según el investigador ruso, durante las épocas en que la novela se constituye en género dominante (especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII), “toda la literatura resulta entonces afectada por el proceso de esta emergencia y por esta especie de ‘crítica concerniente a los géneros’”.⁵⁶ Sin embargo, esas transformaciones que ejerce la novela no podrían explicarse sólo por su influencia, pues regularmente se encuentran indisolublemente ligadas a los cambios de la realidad, sin los cuales dichas transformaciones carecerían de contexto vital y se reducirían a meras especulaciones teóricas.

Como señala Bajtín, la influencia novelesca sobre los demás géneros se traduce en que éstos se hacen más libres y más plásticos, y renuevan su lengua al emparentarse con las fuentes del “discurso extraliterario”.⁵⁷ De igual forma, “las capas ‘novelescas’ de la lengua literaria se tornan dialógicas, pues resultan cada vez más y más penetradas por la risa, la ironía, el humor, los elementos autoparódicos”.⁵⁸

Otro de los elementos que introduce la novela en los demás géneros es el del aspecto problemático, es decir, los elementos de la actualidad que se encuentra en pleno surgimiento, la realidad que no está dada todavía, el presente no realizado o en proceso de realización, que según Bajtín se produce debido a la transferencia de aquellos géneros a una “zona nueva”⁵⁹, especial, en la que se construyen las figuras literarias que el pensador ruso destaca como un espacio de contacto del presente con su inacabamiento, y señala a la novela como la primera en haberlo conquistado.

Estos principios, característicos de la lucha de géneros, reflexionados y teorizados por pensadores contemporáneos, permiten comprender el fértil desarrollo de este fenómeno en el proyecto artístico del autor argentino, y la trascendencia de su propuesta en la literatura hispanoamericana. Si bien no encontró la interlocución pertinente en el momento de su aparición, sentó las bases de un fértil diálogo hacia el futuro en donde ha encontrado genuinos interlocutores de diferentes enfoques discursivos que valoran su riqueza artística y le amplían el horizonte de sentido.

⁵⁶ Mijaíl Bajtín, “Epopéya y novela”, *op. cit.*, pp. 39-40.

⁵⁷ *Ídem.*

⁵⁸ *Ibidem*, p. 41.

⁵⁹ *Ídem.*

La confrontación genérica en la propuesta macedoniana se percibe desde los escritos finiseculares del autor (Tomo I de sus *Obras completas*), primeras creaciones en las que la literatura despunta antecediendo a la metafísica, que no tarda en aparecer con las inquietudes del joven Macedonio en torno a un *substratum*-átomo del “yo” y a la indagación respecto al oficio de la memoria, planteadas epistolariamente al filósofo francés Jean Lucien Arréat y en algunos artículos que aparecen por la misma época (1896-1987), publicados en el folletín del periódico *El Tiempo*, dirigido por Carlos Vega Belgrano.

“Géneros menores” como el minicuento, la crónica, el artículo periodístico y el poema en prosa, que aparecen entre 1892 y 1893 en el periódico dominical *El Progreso*, dan cuenta de la juvenil inclinación macedoniana por la literatura y de la lucha de géneros con la metafísica que se escenificará desde ese momento en el embrionario proyecto artístico del autor.

En el ámbito de la metafísica también se presentará otra confrontación. En aras de construir una postura autónoma, el autor buscará paulatinamente desligar sus propuestas de la filosofía, en primer lugar, y luego confrontará durante gran parte de su vida con la metafísica normalizada, en la que no encuentra respuesta a su búsqueda de fundamentos para la comprensión del ser inicialmente, y, más adelante, para el problema de la representación artística en las creaciones literarias.

En las ocasiones en que tuvo oportunidad de hacerlo, Macedonio se declaró metafísico y rechazó el “helado” calificativo de filósofo. En su opinión, no podían homologarse el discurso filosófico de tono solemne y cierta afectación y la reflexión metafísica, sustentada por la pasión del pensar y el sentimiento amoroso. Estas razones le indujeron a preferir la metafísica, que consideró como “Visión”,⁶⁰ y rechazar a la filosofía, a la cual, junto con la Ciencia, analizó como “Apercepción”.⁶¹ Una de esas declaraciones la expresó en carta dirigida a Idelfonso Pereda Valdés: “Yo no soy filósofo ni hallo ningún sentido a la palabra Filosofía: soy metafísico, o psicólogo o lógico, no simpatizo con el rótulo helado de Filosofía”.⁶²

Si la aceptación del discurso metafísico en detrimento del filosófico ya expresa la pugna de los géneros, dicha confrontación también se hará evidente en el caso de los

⁶⁰ “La metafísica”, en *No Toda es Vigilia*, p. 63.

⁶¹ *Ídem*.

⁶² Carta inédita a Idelfonso Pereda Valdés, citada por César Fernández Moreno, “El existidor”, *op. cit.*, p. XX.

“géneros menores”, que aparecen como iniciadores del proyecto artístico y luego se ven impelidos a defender su *statu quo* estético ante la presencia de la metafísica y de la novela, logrando importantes avances, tal como se aprecia en el caso de *Papeles de Recienvenido* (1929), texto constituido por géneros tales como brindis, cartas, biografía y autobiografía imaginarias, saluciones, textos de la revista oral, minicuento, *flash* discursivo y ensayo digresivo.

Sin embargo, es importante señalar que, a pesar de salir airoas dichas formas discursivas, no mantienen intactas sus estructuras expresivas pues la confrontación genérica las transforma y, a su vez, determina su influencia innovadora tanto en la metafísica como en los demás “géneros mayores”.

Los efectos de la pugna pueden apreciarse en la estilización metafísica y novelesca que sufren los “géneros menores”, gracias a la cual se observan matizados por elementos prosaicos, absurdos, humorísticos, caóticos y abstractos, mientras que los “géneros mayores” se ven influidos por la brevedad, la fractalidad y la máxima concentración del lenguaje, lo cual les obliga a integrar creaciones breves a su estructura, haciéndose más versátiles, ligeros y coloquiales.

Capítulo especial de la confrontación genérica es el que corresponde a la fuerte lucha desatada entre metafísica y novela en el proyecto artístico del autor, del cual sólo haremos algunas aproximaciones, por no ser este tema el objeto del presente trabajo.

La pugna entre enfoques metafísicos también se hará presente desde que aparece la metafísica en el proyecto macedoniano (1896), pues el joven Macedonio (de 22 años por aquella época) no indaga propiamente en la esencia del ser como corresponde a la metafísica normalizada, sino que deriva hacia la psicología⁶³ con una tesis fantástica en torno a la conciencia del átomo y a las consecuencias imaginativas que derivan de ésta, la

⁶³ En “Notas al prólogo” en *Para una metafísica argentina. Antología del pensamiento de Macedonio Fernández* (Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación-Ediciones Corregidor, 1994), Ruben H. Ríos señala a la psicología como la modalidad filosófica que más llamó la atención de Macedonio, y aclara que durante el siglo XX el psicoanálisis de Freud arrojó a la vieja psicología al desván de los recuerdos, “convirtiéndose en el saber moderno por excelencia de la *psique*. [...] Con Lacan el psicoanálisis regresa a sus fuentes filosóficas y también modifica sus apoyaturas científicas aunque siempre dentro de una acentuada construcción conceptual muy pegada al campo del pensamiento. Macedonio, que respira aires pre-psicoanalíticos, es más un *filósofo de la mente*, digamos, como hoy Wilfrid Sellars, Davidson o Bateson”

cual fluctúa entre lo científico y lo poético, como se puede apreciar en uno de sus primeros textos intitulado “Psicología Atomística (Quasi-Fantasia)”,⁶⁴ que publica en ese año.

En dicho texto, ya se expresa la libertad de pensamiento y el ineludible deseo de trascender las fronteras de la discursividad convencional para aproximar los temas al problema del ser en si y a la poesía, los cuales caracterizarán la búsqueda del autor a lo largo de su vida.

Una investigadora como Ana María Camblong, quien ha estado en posesión del archivo macedoniano y realizado importantes estudios en torno a la obra de su compatriota, señala que en “Psicología Atomística” ya se expresan muchas de las características que distinguirán al pensador. También se pueden apreciar en dicho escrito los elementos sustanciales de esa confrontación genérica que caracterizará su proyecto artístico. Según Camblong, en ese texto se descubre que en el joven pensador

están delineados los componentes que conducirán a los discursos metafísicos a una aporética lucha con ellos mismos, con los libros, con la tradición, con la hegemonía de turno, con los aparatos editores, con los lectores habituados a otro tipo de textos y a otras reglas del conocimiento. Un escándalo intelectual.⁶⁵

En un texto posterior al ya observado, donde aborda directamente las limitantes del discurso filosófico y metafísico, el autor critica las funciones que por esa época se les atribuyen a éstos y rechaza la búsqueda de una causa primera y una ley universal como su esencia, buscando deslindar y abrir camino en su proyecto a la categoría de “una visión metafísica plena”:

Advirtamos, finalmente, que para nosotros la Filosofía ni la Metafísica no son ese concepto, hoy generalizado, de la busca de una causa primera o más general, ese procedimiento de inepción progresiva e ilimitada de cada causa particular en una más extensa, de cada ley especial en una más general y de ésta en otra hasta alcanzar a una ley universal y primera. Tal preocupación no nos parece que deba tener influencia sobre la obtención de una visión metafísica plena, ni creemos que, fuera de cierto convencionalismo conduzca a ninguna parte.⁶⁶

⁶⁴ *No toda es vigilia*, pp. 23-32.

⁶⁵ Ana María Camblong, *Macedonio: retórica y política de los discursos paradójicos*, Buenos Aires, Eudeba, 2003, p. 184.

⁶⁶ *No toda es vigilia*, p. 68.

Así, la metafísica y la filosofía convencionales van siendo desentronizadas de su condición discursiva magistral para integrarse en el proyecto del autor a partir de una perspectiva novedosa que empieza a perfilarse apenas, pero que ya anuncia una discursividad que se desliza consecuente del canon y se aproxima a una orientación más cercana a las preocupaciones vitales del autor.

Planteada la metafísica como preocupación vital, se proyectará a todas las actividades de Macedonio y encontrará especial tratamiento en los temas intelectuales. Así, se observará la incorporación de temas metafísicos o la huella de la metafísica en sus encuentros, creaciones, propuestas teóricas y demás textos que da a conocer: “todas sus publicaciones, artículos o libros, incorporan temas metafísicos, o bien, llevan la impronta metafísica aunque se hable de poética, de vida cotidiana o de humor”.⁶⁷ El mismo autor, al plantear una de sus teorías, la “Crítica del dolor”,⁶⁸ hace notar esa impronta en todos sus actos:

No puedo dejar de ser todo lo que soy en todo lo que escribo; aunque escribiera sobre Derecho o sobre Higiene no puedo dejar de ser risueño, doloroso y metafísico a cada página. Sobre todo creo que la Metafísica es la disciplina más favorable a la felicidad y nunca me abstendré de presentar toda perspectiva metafísica que se ofrezca a mi espíritu mientras llevo adelante mi redacción.⁶⁹

Como se observa en esta explicación, al aproximar la metafísica a la felicidad y a otras experiencias de la condición humana, como el dolor y la alegría, el autor da otro paso en su discrepancia con la metafísica filosófica y reorienta alternativamente el discurso dando continuidad a su propósito de transformación al aproximarlos a las formas narrativas con intención literaria que integran en sus representaciones sentimientos como la felicidad o el dolor.

El siguiente paso era aproximarse a la delimitación del concepto, tejer su significación desde una perspectiva particular (literaria) y desarrollarlo con todas sus consecuencias, acciones que realiza Macedonio paulatinamente durante toda su vida y que pueden observarse en los tres momentos descritos a continuación.

⁶⁷ Ana María Camblong, *op. cit.*, p. 182.

⁶⁸ *Teorías*, pp. 13-20.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 20.

1.1.1. TRES MOMENTOS EN LA CONFRONTACIÓN METAFÍSICA-LITERATURA

El análisis del proceso transformador al cual se ve sometida la metafísica en el proyecto artístico de Macedonio Fernández registra en nuestra perspectiva varios momentos. Cada uno expresa, a su vez, claras confrontaciones entre metafísica normalizada y literatura, proceso a partir del cuál surge un nuevo género que asume características de los dos anteriores y se expresa como metafísica literaria:

Primer momento. “Iniciación literaria y metafísica, primeras escaramuzas”. El autor incursiona en la literatura y, posteriormente, en la metafísica, acciones con las cuales da comienzo a su proyecto teórico y artístico. De 1892 son sus escritos⁷⁰ “La revolución democrática”, “La música”, “Don Cándido Malasuerte”, “El teatro aquí”, “La calle Florida”, “Digresiones filológicas” y “La casa de baños”, cuya estructura y estilo fluctúan entre la crónica y el cuento, por su momento de iniciación pueden considerarse como “géneros menores”.

Al año siguiente (1893), publica el poema “Gatos y tejas” y, tres años después (1896), su primer texto próximo a la metafísica, “Psicología Atomística”, en el que, como ya se señaló, aparecen los primeros elementos de confrontación entre la metafísica normalizada y la literatura pues, al indagar el novato pensador en torno a la conciencia del átomo, su discurso fluctúa entre la ciencia (psicología) y la poesía. En esta etapa, que puede considerarse como de preparación, se evidencia el comienzo de la lucha de géneros en el proyecto macedoniano, particularmente entre los “géneros menores”, representados por la literatura, y la metafísica.

En este lapso se incluyen algunos escritos relacionados con la metafísica de 1896, 1907 y 1908, sin embargo, como prueba de que la literatura también está presente, publica en 1904 los poemas líricos “Tarde” y “Suave encantamiento” en el periódico *Martín Fierro* de Alberto Ghirardo, obras que años más tarde serán considerados un anuncio temprano del ultraísmo. Evar Méndez, al reeditarlos en *Proa* (1925) dirá: “Verso libre,

⁷⁰ Publicados en *El Progreso*, periódico dirigido por Octavio Acevedo, (primo de M.F.) e incluidos en *Papeles Antiguos. Tomo I. Obras completas de Macedonio Fernández*.

desdeñoso del ritmo silábico y la rima, pero grandemente eufónico. Poesía pura, recóndita de acento misterioso”.⁷¹

Por la trascendencia que posteriormente tendrá para su concepción metafísica este acontecimiento, es importante anotar que en 1901 Macedonio se casa con Elena de Obieta, con quien tiene cuatro hijos y una relación de alrededor de 20 años.

En esta etapa, que abarca aproximados 20 años, se observa una intermitente producción del autor caracterizada por la incursión en la metafísica y la psicología, disciplinas asediadas en forma constante por la literatura. Por esta época inicia Macedonio una amistad epistolar con el filósofo norteamericano William James (hermano de Henry James), prolongada hasta la muerte del primero en 1911, en la cual abordarán temas relacionados con la metafísica.

Pese a que hasta 1920 tanto la reflexión como los escritos metafísicos macedonios expresan algunos elementos divergentes y revelan diferencias y aproximaciones críticas a los textos y autores de esta disciplina, por esta época no es clara aún la ruptura con los planteamientos de aquellos, pues se evidencia todavía cierta dependencia de la filosofía magistral. Sin embargo, ya es evidente la lucha de géneros entre metafísica y literatura al interior de su embrionario proyecto artístico.

Segundo momento. “Maduración del tratamiento heterodoxo de la metafísica filosófica y propuesta inaugural de una metafísica literaria”. El momento crucial en el que Macedonio dará un giro radical en relación con el tratamiento de la metafísica es la década del 30, período en el que ocurren algunos acontecimientos que marcarán determinadamente su vida y su proyecto artístico, como la muerte de su esposa, el contacto con los vanguardistas y las transformaciones vertiginosas que experimenta la realidad bonaerense.

La pugna genérica que se ha desarrollado hasta este momento en el proyecto artístico del autor (ahora con mayor intensidad), registra la divulgación de sus dos únicas obras publicadas voluntariamente: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928) y *Papeles de Recienvenido* (1929). La primera, como resultado de la lucha entre metafísica normalizada y literatura, ya muestra claras inclinaciones hacia un nuevo género: la

⁷¹ “Evar Méndez”, *Proa*, 1ª época, N° 6, enero de 1925, pp. 15-19. Citado por Jo Anne Engelbert en “El proyecto narrativo de Macedonio”, en *Museo de la novela de la eterna*, op. cit., p. 378.

metafísica literaria; la segunda, como se ha señalado anteriormente, producto de la confrontación entre literatura y metafísica, se presenta como un libro constituido por “géneros menores” con evidentes síntomas de transformación literaria y algunas huellas de la metafísica.

De acuerdo con las informaciones de Adolfo de Obieta —hijo del autor, administrador en vida los manuscritos de su padre y responsable directo del conocimiento de las obras—, consta en manuscritos de la época (1928-1931) que, junto a las obras anteriormente mencionadas, otros textos tuvieron un proceso simultáneo de escritura. Entre ellos se encuentran un proyecto de libro metafísico titulado *Ella*, la novela *Museo de la novela de la eterna* y su *Teoría del arte*, esta última con especial orientación a la prosa.

Una vez conocido el contenido de todos esos textos gracias a la edición de las *Obras completas* de Macedonio Fernández, se llega a la conclusión de que el segundo momento en la confrontación metafísica-literatura no es el punto culminante en la transformación de la metafísica filosófica sino, más bien, la configuración de un nuevo género, la metafísica literaria, caracterizado por sus difusas fronteras entre teoría y creación. Tal nuevo género, a la vez que constituye novelas metafísicas del estilo de *Museo* y *No toda es vigilia*, también le permite al autor postular una especie de estética filosófica como la “Bellarte de la prosa”.

En este momento es significativo apreciar el nivel de autoconciencia al que ha llegado el autor en relación con su invención teórica, hecho que le permite destacar el genuino aporte a la transformación de la metafísica frente a las obras de otros autores que se expresan teóricamente en el mismo campo. Así, además de destacar su contribución a la “metafísica no discursiva”, expresada en el *corpus* que denomina “artística”, también señala la carencia de Hegel en el tema y el hecho de que su teoría bien podría hacer parte de las obras de filósofos como Kant y Hegel sin que éstas llegasen a resentirse:

Pero con separación y énfasis asevero ahora que nadie es más fuerte, más severo, más serio y especializado que yo en metafísica no discursiva, la que olvidó Hegel y que se da en la artística, que yo preconizo. No creo que los metafísicos genuinos, no los bibliógrafos, los historistas y enseñantes de la Metafísica, desdeñen la fuerza de la actitud intelectual aquí lograda. No creo que nadie que haya sentido el Misterio (el Misterio de sentir, diría; sentir el misterio de sentir, quizá diría James) aportó una iluminación más clara que la que yo habré traído. La verdad en esas páginas no se resentiría aun si apareciesen ellas en una edición de Kant, Hegel, como parte de obra de estos.⁷²

⁷² *Museo*, p. 206.

Dos claves aporta Macedonio en esta observación: 1) que su metafísica hace parte de una propuesta teórica que él llama “la artística”, la cual en el presente trabajo entendemos como metafísica literaria, y 2) que dicha metafísica es “no discursiva”, es decir, que se encuentra distanciada de la “embriagada especulación” de Hegel y más próxima a la literatura. En cuanto a la “artística”, será pertinente comprenderla como un constructo teórico y creativo elaborado como respuesta estética al momento cultural vivido en la Argentina.

Para analizar el fenómeno desde el punto de vista de la creación, especialmente desde la perspectiva que brindan el embrionario libro de metafísica *Ella, No toda es vigilia* y *Papeles de Recienvenido*, se dedicarán los siguientes subtítulos del presente análisis. En relación con la teoría, tendrá como espacio de estudio el capítulo segundo de este trabajo.

Tercer momento. Diluidas las fronteras entre metafísica y literatura/teoría y creación, los demás textos de reflexión metafísica publicados posteriormente (entre 1930 y 1950) complementan las características del nuevo género, pues en algunos de ellos está presente el humor, la ironía y una clara intención desentronizadora de la metafísica filosófica. Un ejemplo de dicho rebajamiento se observa en el epígrafe de uno de sus textos fechado en 1950, dos años antes de su muerte, en el que con tono humorístico solicita dos instituciones: “una reserva del Estado para metafísicos en los parques nacionales, y una compañía de seguros contra los errores en Metafísica”.⁷³

En el mismo texto destaca algunos principios metafísicos que han sido literaturizados o integrados a la representación novelesca en *Museo* y en el proyectado libro de metafísica *Ella*, como la eternidad con memoria personal, la existencia sin cuerpo (sin sustrato antropológico), salvada por el amor y la sobrevivencia a la muerte cuando se tiene el anhelo de que nada cambie con ésta gracias a la eternización de la imagen del otro mediante el arte:

Mi metafísica, prometida a Gómez de la Serna comenzará así: 1) Creo en la eternidad con memoria personal, con memoria de individualidad, de todo lo que fue “persona” alguna vez. Creo mucho más: que se existe (para sí, no para otro) sin cuerpo; pero que los que fueron todo-amantes (los que nada desean sino una presencia de otro) se llevan, el que muere al que sobreviviente en el mundo o tierra, pues la psique no radica en cuerpos, sólo se

⁷³ *No toda es vigilia*, p. 385.

manifiesta por ellos, la psique inextensa no tiene posición en cuerpos, ni límite para manifestarse en múltiples cuerpos. En suma: que nada cambia por la *muerte* si tenemos anhelo de que no cambie como único anhelo.⁷⁴

Así, queda deslindado en tiempo y caracterización el desarrollo máximo al que ha llegado Macedonio en la construcción de su proyecto artístico: una metafísica literaria que a la vez que funciona como sustento estético-filosófico de todas sus creaciones, ella misma se convierte en creación.

1.1.2. PERCEPCIONES CRÍTICAS DE LA PUGNA ENTRE METAFÍSICA Y LITERATURA

La valoración de la metafísica en el proyecto artístico macedoniano ha sido abordada sustancialmente desde dos perspectivas críticas. Una de ellas, que considera como discursos excluyentes las meditaciones filosóficas y las creaciones literarias, fue expresada fundamentalmente en los comentarios, artículos, reseñas y apreciaciones críticas publicados en diferentes medios de comunicación (especialmente periódicos y revistas) durante los años 50, recién muerto el autor. Dichos textos centraban sus pesquisas en temas parciales de la producción macedoniana como el humor, los elementos novelescos o los temas metafísicos.

El hecho de que se consideren y analicen como independientes o excluyentes la metafísica y las creaciones literarias sugiere como “inorgánica” la propuesta del autor y niega las evidencias de que toda la producción macedoniana configura en el tiempo un proyecto artístico gracias a los ingeniosos vínculos con que la va fraguando su creador.

Un segundo enfoque encuentra algunas relaciones entre metafísica y literatura, pero duda de los vínculos artísticos que puedan constituir un nuevo género a partir del vínculo creativo de las dos; y en caso de reconocer alguna relación (“no bien lograda”), reduce su expresión a una obra, que bien puede ser *No toda es vigilia*, en la que predominaría lo filosófico, o *Museo*, en la que tendría preponderancia lo novelesco, excluyendo por tanto a los demás géneros presentes en el proyecto artístico del autor.

La rápida evaluación de algunos puntos de vista constitutivos del segundo enfoque permitirá crearse una visión panorámica del lugar que ocupa la metafísica en los estudios críticos sobre la obra macedoniana y, a la vez, apreciar las limitaciones de estas

⁷⁴ *Ídem.*

perspectivas. Todo lo cual evidenciará la justa dimensión que se ha asignado a la metafísica desde nuestra perspectiva.

En su evaluación del proceso de recepción estética de la segunda edición de *Papeles de Recienvenido* (1944), Nélica Salvador explica cómo, en esta versión, los críticos y lectores encontraron temas como el humor, la fractalidad del discurso y una realidad distorsionada y caótica, que tenía como fundamento “la elaboración filosófica que había precedido a sus relatos (*No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, 1928)”.⁷⁵

Pese al vínculo que desentraña la investigadora, sus análisis no logran clarificar la trascendencia que tiene la lucha de géneros en el proyecto artístico macedoniano ni las proyecciones que alcanza dicha pugna en la gestación de un nuevo género (la metafísica literaria) pues su análisis se reduce a señalar una obra (*No toda es vigilia*) como el fundamento filosófico de algunas novedades en las creaciones macedonianas.

Situación similar se percibe en la propuesta de Noé Jitrik, quien percibe la novedad filosófico-literaria planteada por Macedonio en el ámbito de la novela y señala que

se trata de la práctica de una teoría y ambas —teoría y práctica— desarrolladas simultáneamente de modo que la forma de la teoría no fuera sólo un conjunto de principios ni productores ni emergentes de la forma de la novela sino una unidad de dos términos, la teoría junto a la novela, entrando y saliendo de ella, acompañándola.⁷⁶

Sin embargo, el crítico limita su planteamiento sólo al terreno de la novela, sin tener en cuenta el proyecto artístico del autor ni los demás géneros que batallan en su interior, razón por la cual se observa la reducción del proceso creativo macedoniano a una sola obra que, si bien expresa un momento de ese proceso, no revela sus verdaderas dimensiones e influencia.

César Fernández Moreno realiza una propuesta algo más abarcadora que la anterior. En su esfuerzo por efectuar un análisis integrador y totalizante de la producción macedoniana, asume la producción metafísica del autor en forma separada, y luego tiende a vincularla con la poesía explicando las afinidades que existen en el pensamiento latinoamericano entre filosofía y poesía. No obstante, el crítico no logra evidenciar la

⁷⁵ Nélica Salvador, “Lectura crítica y recepción de la obra”, en *Museo*, *op. cit.*, p. 364.

⁷⁶ Noé Jitrik, “La novela futura de Macedonio Fernández”, en *Museo de la novela de la eterna*, *op. cit.*, p. 481. Aunque hemos tenido conocimiento de la versión ampliada de este texto publicada por la Universidad Central de Venezuela, que también registramos en la bibliografía, nuestro análisis versará sobre el texto incluido en la edición de la colección Archivos aquí relacionada.

novedosa construcción orgánica de Macedonio entre metafísica, literatura y teoría literaria, pese a la vinculación que hace de los diferentes géneros.

A falta de una visión orgánica estimulada por la lucha de géneros en la propuesta creadora del autor argentino, y preocupado más por la explicación filosófica de la metafísica que por sus transformaciones hacia la literatura, Fernández Moreno no puede evitar las dudas que le deja la caracterización de esta forma particular de metafísica, y al respecto señala su dubitación acerca de “si tal metafísica y tal literatura no son realmente la misma cosa, o en otros términos si Macedonio escribió literatura y metafísica o solamente literatura”.⁷⁷

Pese a que las dudas no le permiten descubrir la novedosa propuesta de su coterráneo, es pertinente destacar el sentido integrador que trató de darle a los diversos géneros presentes en las creaciones macedonianas, lo cual le convierte en uno de los pocos críticos que advierten el valioso vínculo existente entre los múltiples textos que integran la obra del autor argentino y, en particular, entre la dupla metafísica-poesía/filosofía-literatura. Ahora bien, desde esa perspectiva, el crítico no alcanza a reparar en el valor desentronizante y renovador que tiene la propuesta macedoniana para la misma discursividad filosófica, metafísica y literaria.

En este punto de la crítica frente a la metafísica macedoniana puede considerarse más amplia la propuesta de Ana María Camblong en tanto afirma que, en relación con la metafísica de Macedonio, sería necesario apreciar variantes en las formas de incidir en la escritura:

Así, se podrían diferenciar: una *configuración metafísica* bosquejada por una primera publicación clave, luego *una presencia intermitente de tópicos metafísicos* que entretejen todo tipo de textos y, finalmente, *una pregnancia metafísica de los discursos* que ratifica de una manera más sutil, casi imperceptible, el aura del pensar metafísico. Al mismo tiempo, *la conversación macedoniana*, personal y epistolar, confirman dialógicamente esta vocación, esta elección, esta imagen y esta inscripción en el ámbito del trabajo intelectual.⁷⁸

La amplitud del horizonte comprensivo de este enfoque crítico, permite a la investigadora percibir la trascendencia de la discursividad metafísica macedoniana no sólo en los textos escritos, entre los cuales se inscriben las primeras reflexiones del autor sobre

⁷⁷ César Fernández Moreno, “El existidor”, *loc. cit.*

⁷⁸ Ana María Camblong, *Macedonio: retórica y política de los discursos paradójicos*, *op. cit.*, 2003, p. 182.

el tema y *No toda es vigilia*, sino también en la conversación de Macedonio, que ella descubre no sólo haciendo parte de la personalidad autorial sino en su epistolario.

Pese a que reconoce “convergencias” entre Metafísica y Novela en el proyecto macedoniano, Camblong, al igual que Fernández Moreno, opta por separarlas para su estudio al considerarlas dos programas de trabajo diferentes. En el caso de la Novela, que destaca del resto de la producción macedoniana, considera que, aunque permaneció inédita, “queda pergeñado un proyecto estético y una ejecución que, más allá de las insatisfacciones, las reticencias y las dilaciones del propio autor, alcanza una configuración integral”.⁷⁹ Mientras que, en relación con el que considera “proyecto metafísico”, Camblong explica cómo éste “se mantiene en un flujo perpetuo (de impronta heracliteana), que responde a su posición ante la vida, pero también obedece a la imposibilidad de lograr una constelación conceptual más ajustada”⁸⁰.

La justificación para deslindar la producción metafísica macedoniana y la literaria no queda clara en la propuesta de la investigadora, más aún si se tiene en cuenta que la Metafísica, “bosquejada en una primera publicación”⁸¹ (*No toda es vigilia*), se hace pública en 1928, mientras que la Novela se mantiene en la constante anunciación en vida del autor y sólo se editará en 1967, después de su muerte.

Aunque Camblong advierte sobre la “tensión y rivalidad” entre la metafísica y las demás formas discursivas presentes en la propuesta macedoniana y reconoce que no se trata de lindes infranqueables y excluyentes entre éstas, sólo se limita a reconocer su existencia sin detenerse a analizar sus consecuencias y extingue formalmente el conflicto atribuyéndolo a la imposición del autor: “por el contrario, la vocación y autodefinición metafísica del que escribe se traduce en una hegemonía que impone su sello a las demás actividades discursivas”.⁸²

Sin embargo, reconoce que, desde la perspectiva del proyecto novelesco macedoniano, se recordará la intención de lograr una “novela metafísica” y una “metafísica fantástica”, “pero tales cruces y complementaciones en los designios no invalidan el hecho

⁷⁹ *Ídem.*

⁸⁰ *Ídem.*

⁸¹ *Ídem.*

⁸² Ana María Camblong, “Estudio preliminar”, en *Museo, op. cit.*, p. XLV.

de que *en la mesa de trabajo, la metafísica y la novela se disputaran, palmo a palmo, la dedicación del escritor*".⁸³

Según Camblong, dicha confrontación constituyó un elemento medular de la actividad macedoniana e impuso dilaciones a las tareas del autor. Latente todo el tiempo en el inacabado proyecto artístico, dicha pugna nunca fue resuelta, "coincidiendo con el culto a lo inconcluso que rinden los manuscritos macedonianos".⁸⁴

La propuesta que se ha venido desarrollando a lo largo del presente capítulo coincide en algunos aspectos con la de Camblong, especialmente en el reconocimiento de la confrontación genérica y en la dinámica del inacabamiento que marcó dicho conflicto; sin embargo, difiere de la concepción autárquica que la autora asigna a la metafísica y a los demás géneros, y en la forma en que concibe su desarrollo y relación en el proyecto artístico del autor.

Como se ha señalado, este estudio se orienta por el análisis de la lucha de géneros y las consecuencias que ésta conlleva para un proyecto artístico como el de Macedonio Fernández; concibe que la metafísica, la novela, los "géneros menores" y demás creaciones del autor, en la pugna por mantener su vigencia, se transforman recíprocamente, sufren procesos de estilización y generan nuevas formas discursivas, como el caso de la metafísica literaria, surgida de la confrontación entre la metafísica filosófica y la literatura.

1.2. EL TEMA *ELLA* COMO BISAGRA ESTÉTICA ENTRE METAFÍSICA Y LITERATURA

Siguiendo el proceso de gestación de la metafísica literaria macedoniana hemos señalado como el proyectado libro *Ella*, puede considerarse una especie de texto transitivo entre la metafísica y la literatura pues, a la par con la reflexión en torno a categorías como apercepción, afección, no presencia, no-ser, yo, negación, el autor introduce categorías, temas y estilos que ya no corresponden a una metafísica filosófico especulativa sino literaria.

Categorías como imagen e imaginación, representación, sensibilidad, emoción, etc.; temas como el del amor, la política, la amada y el amante —o amador—, la función

⁸³ *Ídem*. La cursiva es nuestra.

⁸⁴ *Ibidem*, p. XLVI.

estética, el pensamiento en la alteridad —o respecto al “interior del otro”—, y estilos como el de la poesía lírica y la prosa coloquial, al lado de la esencialmente metafísica, constituyen elementos indicadores del futuro entronque artístico entre metafísica y literatura.

El libro *Ella* es revelador del nuevo rumbo estético seguido por Macedonio. En éste se descubre el ingenioso proceso de desviar el cauce de la reflexión metafísica, centrada en la especulación subjetiva, hacia los senderos del arte con el fin de que sustente la representación artística del Otro, ese Ser que ha dejado su substrato antropológico para convertirse en imagen, símbolo o ilusión narrativa, características propias del personaje literario. El mismo autor, al diferenciar el nuevo rumbo que da a la metafísica canónica influido por la ausencia de la amada, señala que: “No hago una metafísica por voluptuosidad de pensar; sino para hallar el cómo de una eternidad de figura humana que amo. Es posible que Schopenhauer o Hegel no tuvieran alguien corporal amado cuya muerte no quisieron”.⁸⁵

El trasfondo de ese nuevo rumbo estético-filosófico está signado por dos situaciones mutuamente influyentes: la muerte de Elena⁸⁶, seguida de la necesidad de eternizar su memoria convirtiéndola en personaje de ficción (*Ella*), y el contacto del autor con la literatura ultraísta. Dichas situaciones influyen decisivamente en el desarrollo de un proceso literario que puede valorarse desde la perspectiva bajtiniana como la objetivación de la conciencia artística mediante la representación de la imagen del otro (el ser amado), que es sin lugar a dudas el principio de alteridad en el arte.

Elena Bellamuerte o *Ella* —para abreviar— será, entonces, un “ser metafísico” o la esencia del personaje narrativo macedoniano a partir del cual empezarán a dilucidarse los principios fundamentales de su acción y las coordenadas de los mundos posibles en los cuales se va a desenvolver e interactuar con otros personajes de su misma naturaleza.

Macedonio asume el hecho luctuoso de la desaparición de Elena y asimila sus consecuencias para el Proyecto Teórico que adelanta en ese momento. *Ella* no sólo va a

⁸⁵ *No toda es vigilia*, pp. 352–380.

⁸⁶ La muerte de Elena de Obieta en 1920 produce una profunda crisis en Macedonio: da por concluida su vida hogareña, distribuye sus hijos entre tías y abuelas, se retira del mundo —presuntamente para aproximarse a Ella en sus meditaciones— e inicia una etapa errante por hoteles, casas de amigos y de parientes, volviendo a tener estabilidad sólo hasta 1946, año en que se traslada a un apartamento alquilado por su hijo Adolfo.

encauzar definitivamente su metafísica sino, sobre todo, su proyecto artístico. Podría decirse —por paradójico que parezca— que a una *muerte*, la de Elena, le sucede un *nacimiento*: el de Macedonio Escritor. Este hecho reencamina la que considera en ese momento su “estética pasatista” y afronta el hecho artístico verbal expresándolo en diferentes géneros. Al respecto, él mismo dirá:

Por eso en mis tres libros (“*La Vigilia*”, “*Ella*”, “*Novela de la Eterna*”) poniendo fin a mi etapa de escritor, sólo a Ella di compañía. Híceme escritor por Ella y para Ella; más allá de Ella nada comprendo, ni me duele ni codicio. Dejarme no ser, dejarme pasar: compadeceos de un hombre feliz.⁸⁷

Estas palabras también contribuyen a clarificar la naturaleza independiente del Proyecto “*Ella*” pues, según se aprecia, figura como libro autónomo al lado de *No toda es Vigilia*” y *Novela de la eterna*. Si en un comienzo se pensó que hacía parte de *No toda es Vigilia* —según explica Adolfo de Objeta—, gracias a los manuscritos y cartas del autor ha llegado a concluirse que se trató de un trabajo autónomo en ciernes, conservado por mucho tiempo en el pensamiento de Macedonio.

La recurrencia a la imagen de la amada muerta como referente de la representación artística no es exclusiva de Macedonio. Como explica el escritor-crítico Ricardo Piglia, otras obras argentinas lo han adoptado también como “cliché” narrativo para levantar “complejas construcciones y mundos alternativos”.⁸⁸ Tal es el caso de *Adán Buenosayres*, *Rayuela*, *Los siete locos* o *Museo de la novela de la Eterna*, novelas que, según el crítico, surgen también de una experiencia metafísica como la de Macedonio y se inspiran igualmente en la pérdida de la mujer, la cual puede denominarse Solveig, La Maga, Elsa, la Eterna o Beatriz Viterbo.

Sin embargo, en la propuesta macedoniana dicho referente, además de ser el motivo de los textos ya mencionados, pasa a convertirse en uno de los pilares del proyecto artístico macedoniano: el principio de alteridad o representación de la imagen del otro en el arte.

⁸⁷ “Ella”, en *No toda es vigilia*, p. 220.

⁸⁸ Piglia se refiere concretamente a *Museo*, novela en donde “la pérdida de la mujer suscita un ‘delirio filosófico’”, y señala que lo mismo ocurre en obras como “El aleph”, de Borges. En este tipo de creaciones “El objeto mágico donde se concentra todo el universo sustituye a la mujer que se ha perdido”. Ricardo Piglia, “Notas sobre Macedonio en un diario”, en *Prisión Perpetua*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, pp. 94-95.

Dicho principio puede ser comprendido gracias a los planteamientos de Bajtín, quien en su esfuerzo por elaborar una teoría estética que comprendiera las complejidades del acto creador se encuentra con el problema de la alteridad, aspecto que lo induce a postular una concepción del ser humano en donde el papel del otro es fundamental, hecho apreciado tanto en la vida como en el arte. En la vida, dice:

hacemos esto a cada paso: nos apreciamos a nosotros mismos desde el punto de vista de los otros, intentamos comprender los momentos rebasadores de nuestra propia conciencia y tomarla en cuenta a través del otro; [...] en una palabra: constante e intensamente, nos vigilamos y captamos los reflejos de nuestra vida al nivel de la conciencia de los demás hombres”.⁸⁹

Esa concepción será esencial a la hora de sustentar su teoría del acto creador en el que la actividad inventiva es “una inaprehensión de sí, una pérdida de sí en el mundo exterior: el arte nace solamente a partir del momento en que el artista da una realidad objetiva a su voluntad artística”.⁹⁰ En dicha inaprehensión será necesario comprender dos momentos: primero, el de la empatía o identificación (en el que el escritor se sitúa en el lugar del personaje, ve y experimenta sus vivencias) y, segundo, el de la exotopía o retorno del autor a su propia posición:

El primer momento de la actividad estética lo constituye la empatía: debo experimentar — ver y conocer— lo que él experimenta, ponerme en su lugar, coincidir en alguna forma con él [...] ¿Pero es ésta plenitud de la fusión interior el fin último de la actividad estética [...]? De ninguna manera: para decirlo con propiedad, la actividad estética ni siquiera ha comenzado todavía. [...] La actividad estética sólo comienza propiamente cuando se retorna sobre sí y a su puesto, fuera de la persona que sufre, y se da forma y se termina el material de la empatía”.⁹¹

Estos principios bajtinianos permiten comprender el proceso seguido por Macedonio en la configuración del personaje literario. Si bien en un comienzo postula como expresión de sus propias vivencias mediante la empatía con el ser de la amada o Ella en la construcción poética titulada *Elena Bellamuerte*, luego se distancia y lo objetiviza en diversas creaciones (*No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, *Museo de la novela de la*

⁸⁹ Tzvetan Todorov, “Claves para la obra de Michael Bachtin”, en *Eco*, N° 234, abril de 1981, pp. 613-632.

⁹⁰ *Ídem*.

⁹¹ *Ídem*.

eterna, *Ella*, “La Ella-sin-sombra”, etc.) para dar curso así al momento del auténtico arte verbal o exotopía.

Volviendo a la metafísica *Ella*, es claro que su elaboración evidencia elementos metafísico-literarios que influyen en las novelas *No toda es vigilia* y *Museo*, como lo señala el mismo autor. Más aún, entre *Ella* y estas dos obras se encuentran relaciones dialógicas (intertextuales) matizadas por los personajes. *No toda es vigilia*, por ejemplo, se presenta como “Arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el Arte, Deunamor el No Existente caballero, el estudioso de su esperanza”⁹². En cierto momento de la redacción de esos papeles, el autor reflexiona acerca del sentido y valor espiritual de estar sin el ser amado: “Hoy y aquí, solo de Ella, sin compañía de la Compañera, con una ausencia en todas mis horas y con mi existir cifrado en conocer el misterio de existir, para saber si ‘su lado’ será otra vez mi cercanía, y ‘seré’ a su lado, como la ausencia de Ella ahora a mi lado es siempre”.⁹³

En una de las partes finales de ese mismo texto, titulada “Conclusión”, vuelve a aparecer Ella para “reentablar el amor que cortóse” y reivindicar la memoria: “Tornar, con memoria; y a Ella, y memoria en ella, hallar... Hallarse”.⁹⁴

No toda es vigilia fue publicada en 1928, tres años más tarde. En carta a Gómez de la Serna el autor dice: “Yo concluiré pronto mi Novela de la Eterna y Niña de Dolor la Dulce Persona de un amor que no fue sabido y mi metafísica *Ella* (Teoría de la Eternidad de Figura, Sentir y Memoria)”.⁹⁵ Posteriormente, en *Museo*, considerada por el autor como el “hogar de la no existencia de Deunamor”, el autor disuelve las fronteras entre metafísica y novela haciendo el cruce de los destinos de Deunamor y Ella. Lo que da como resultado una creación dramático-metafísica en la que los personajes asumen completamente su naturaleza ficcional y se desligan de cualquier nexo con la realidad.

A manera de ejemplo pueden apreciarse el “Prólogo a Deunamor” y el “Nuevo prólogo a mi persona de autor”. En el primero, el narrador explica:

El autor conoció a Deunamor durante muchos años, tratándolo continuamente, y notó que a partir del deceso de su esposa, a quien aparecía amando inmensamente, algún matiz inaprensible casi en su conducta y en sus expresiones se había alterado de una manera

⁹² *No toda es vigilia*, p. 229.

⁹³ *Ibíd.*, p. 217.

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 236.

⁹⁵ *Epistolario*, p. 217.

inquietante aunque indefinida [...] Y así, poco a poco, Deunamor fue perdiendo su sensibilidad, hasta quedar reducido a un cuerpo sin conciencia.⁹⁶

En “Nuevo prólogo a mi persona de autor”, luego de declararse como el imaginador de la “no-muerte” y explicar que la trabaja artísticamente mediante la trocación del yo, “la derrota de la estabilidad de cada uno en su yo”⁹⁷, el autor confiesa que son varias las personas trabajadas, es decir, “tentadas de trocar, en toda obra mía: Ella, Eterna, William James, Deunamor y el Autor”,⁹⁸ y agrega: “‘Ella’ es la más fuerte descentración: ahí y en ‘La Eterna’ trabajo contradictoriamente su descentración: no la menor, de ser un viviente en lugar de otro, o un soñado en lugar de otro, sino la máxima, de ser a imagen, de ser y parecer no ser real, y viceversa”.⁹⁹

Y para que no quede duda del giro que ha dado a la metafísica filosófica convertida en literatura, el autor aclara: “Hágome el mérito de haber vivido construyendo la metafísica de un todo-amante, sin interesarme en hacer la mía: tal como yo soy no merezco ni explicación, ni eternidad; no merezco ni a Ella, ni una metafísica; Ella y ésta las merece Deunamor”.¹⁰⁰

Adolfo de Obieta ha explicado que, pese a las alusiones o elusiones del tema Ella en *No toda es vigilia* y *Museo de la novela*, existen escritos de la época (1928) sin fecha anotada o claramente ilegibles en los que se puede deducir la planeación del libro y su relación con las novelas: “El plan —dice— parece a la vez anterior, paralelo o simultáneo, y posterior a ‘No toda es vigilia’, pero siempre coordinado a su doctrina metafísica y también a la de ‘Museo de la novela’”.¹⁰¹ Las explicaciones del hijo de Macedonio sugieren la posibilidad de que la metafísica *Ella* se haya cumplido en las novelas gracias a la estilización de discursos y destinos con tonalidad filosófico-novelesca realizada por su autor.

Fiel a su heterodoxia, Macedonio se deslinda de la metafísica tradicional —en *Ella*— para imprimirle su sello personal a una metafísica literaria. Así, a “la embriagada

⁹⁶ *No toda es vigilia*, pp. 221-222.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 204.

⁹⁸ *Ídem*.

⁹⁹ *Ídem*.

¹⁰⁰ *Ídem*.

¹⁰¹ Adolfo de Obieta, “Advertencia del compilador en *Ella*”, en Macedonio Fernández, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos. Otros Escritos Metafísicos*, Buenos Aires, Corregidor, 1990, p. 218.

especulación” —como le denominaba Feuerbach a la metafísica hegeliana— Macedonio le da una orientación literaria que estiliza el discurso filosófico, configura un personaje con características metafísico-literarias (Ella, Eterna, El Presidente, Quizagenio, Deunamor, etc.) y representa artísticamente temas como la relación amorosa, la pérdida de la amada, la conquista de Buenos Aires, la visita de Hobbes a Buenos Aires y el proceso de la creación literaria, entre otros.

Ejemplos de esta transición son los poemas “Elena Bellamuerte” y el minicuento “La Ella sin sombra”, que analizaremos a continuación.

El poema “Elena Bellamuerte”. Aunque Macedonio considera el verso como “negrito zapateante, primitivismo intolerable de sonido y compás situado en el orden culinario o sensorial, ni inventivo, ni conceptual, ni expresivo y por tanto in-artístico, pues la sensorialidad es lo opuesto del Arte”¹⁰² y afirma no ser lector de soniditos en alusión a Darío y Lugones, se deja llevar por la emoción, como le había ocurrido anteriormente con otros de sus poemas, y en un arrebatado de melancolía compone el poema “Elena Bellamuerte”, creación salpicada por el misterio pues se afirma que su primera versión fue descubierta por azar veinte años después de escrita tras ser olvidada por el autor en una absurda lata de bizcochos.

Con un tono elegíaco y un ritmo entrecortado, la voz del poeta se deja oír para negarle efecto a la muerte y desdecir sus mandatos mediante el amor. “No eres, Muerte, quien por misterio/pueda mi mente hacer pálida/cual eres ¡si he visto/posar en ti sin sombra el mirar de una niña:/De aquélla que llamó a su partida”,¹⁰³ dice el poeta, y declara la carencia de poder de la muerte para azorar su pensamiento.

Así, queda en evidencia la literaturización del tema de la amada muerta y el distanciamiento de la embriagada especulación que le permitirá al poeta recurrir imaginativamente al motivo de la alteridad artística en cuya representación se confunde pensamiento y emoción.

“Elena Bellamuerte” se estructura, pues, como una de las creaciones macedonianas en la que el discurso metafísico encuentra posibilidades de liberación artística y supera el elemento luctuoso meramente evocador para expresar un desafiante acento en el que se

¹⁰² *Epistolario*, p. 57.

¹⁰³ *Relato*, p. 99.

percibe la confrontación del creador con la palabra que busca expresar el ser profundo del arte.

Como las notas de una hermosa melodía en la distancia, “Macedonio buscaba la música en la música, no en el lenguaje”¹⁰⁴, dirá Borges. Algunas tonadas de esta música en el poema “Otra vez” pueden dar idea de las anteriores reflexiones:

No eres, muerte, quien por nombre de Misterio logre hacer pálida mi mente cual a los cuerpos haces. Nada eres y no la Nada. Amor no te conoce poder y pensamiento no te conoce incógnita. No es poder tuyo azorar la luz de mi pensar: aunque de mejillas y rosas caiga el tinte, tributo a la hacendosa, ingenua Siega, que es el sencillo engaño donde tu simplicidad se complace. Mortal te veíamos, Muerte, y en todo día veíamos más allá de ti.¹⁰⁵

En esa convicción poética macedoniana, en ese espíritu trascendental que al rechazar la muerte produce una melodía inesperada, cree encontrar Juan Ramón Jiménez el Paraíso, y, en éste, al autor, cuando escribe: “El Paraíso es un lugar sin espacio ni tiempo, donde las cosas no están en ninguna parte [...]. Y en esa parte ninguna, de Dante, por ejemplo, de Blake, Hölderlin, con su lengua de parte ninguna, está Macedonio Fernández.”¹⁰⁶

Para el autor español los materiales poéticos y la lengua inventada con que Macedonio estructura sus obras constituyen elementos de primera calidad en idea y sentimiento que su creador descubre y extrae de la vida y de la muerte. En todo caso, esa lengua constituye “un esperanto de lugar definitivo donde cada uno hable su idioma, sin filólogos, y todos, sin filólogos, nos entenderemos”.¹⁰⁷

Al incluir el poema “Elena Bellamuerte” en la antología *Cien Poetas Rioplatenses, 1800-1950*, Roy Bartholomew la consideró como “tal vez lo más profundo y más elevado que se escribió, hasta ese momento en el Río de la Plata, tan perfecto que podría por sí solo justificar un país o una cultura”.¹⁰⁸

En el minicuento “La Ella-sin-sombra”, otro ejemplo de que en los géneros menores narrativos se expresa la transición metafísica macedoniana a la literatura, emergen de nuevo

¹⁰⁴ *Ídem.*

¹⁰⁵ *Relato*, p. 110.

¹⁰⁶ Juan Ramón Jiménez, *La corriente infinita. Crítica y evocación*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 183.

¹⁰⁷ *Ídem.*

¹⁰⁸ César Fernández Moreno, “El existidor”, *op. cit.*, p. XII.

temas como el alejamiento de la amada (Ella), la soledad de Él y la ilusión de que volverán a reunirse gracias al amor. Pese a la insistencia en los tópicos de frecuente trabajo, la forma genérica de su escritura cambia. Ya no se trata del poema, del ensayo o la novela. Macedonio explora nuevas posibilidades de la ficción recurriendo al minirrelato, “la estrategia narrativa más característica de la cultura contemporánea”.¹⁰⁹

Así, con un lenguaje comprimido y una máxima economía descriptiva, se despliega el recurso de la metaficción en el que el narrador del microrrelato cuenta la historia de dos amantes que está ocurriendo en los capítulos de un libro sin referencia evidente.

La historia se sostiene sobre el presupuesto de la complicidad del lector y la certidumbre de sus conocimientos y competencias, entre ellas, las literarias. A su vez, queda en evidencia la expresión de una metafísica literaturizada que adopta como forma artística la expresión narrativa breve con carácter minificcional.

Por tratarse de un texto brevísimo, se transcribe a continuación “La ella-sin-sombra” para evidenciar las transformaciones aportadas por Macedonio a uno de los “géneros menores” como el minicuento, cuyo tema de representación artística es Ella.

La Ella-sin-sombra

Una imputación de haber tenido un instante de mal pensamiento uno hacia el otro, un fugacísimo deseo de mal, o de olvido por propia comodidad, hace que Ella se aleje. Pero queda su mancha de sombra sobre el piso.

La Ella-sin-sombra.

Él, solo.

Durante el capítulo “Cómo borrar la sombra” van llegando los amigos y a cada uno Él pide recursos para extinguir la sombra, que ha quedado indeleble; todos lo intentan y nadie lo puede.

Hasta que comienza el capítulo “Fortuna fue que fuera imposible mi insensato intento de borrar esa sombra”. Entonces se problematiza a sí mismo sobre sus deberes, conducta para con esa sombra.

En tanto, el problema (para otros, no para Ella) de su transitar sin sombra. Acto deliberado fue perderla, dejarla allí para obsesión de Él, para elevarlo a ser hombre de único pensamiento el pensar en lo que falta a esa sombra; y su certeza de que su sombra y el amor de Él serán suyos nuevamente.¹¹⁰

¹⁰⁹ Lauro Zavala, *Teorías del cuento IV. Cuento sobre el cuento*, México, UNAM, 1998.

¹¹⁰ *Relato*, p. 71.

Aludiendo de nuevo al tema Ella, dice el autor evocado al comienzo de *No toda es vigilia*: “Nada me aminore; sólo yo soy preciosa en el Ser, sólo en mí hay un Yo; no el mío sino el de Ella, dice el Amante; no el mío sino el de Él, dice la Amada”.¹¹¹

En los diversos desarrollos del tema Ella se evidencia una clara intención de vincular metafísica y literatura para producir creaciones artístico verbales, proceso que se puede observar como un paso decisivo en el desarrollo del proyecto artístico macedoniano en el que la creación metafísico-literaria se constituye en núcleo programático.

1.3. LITERATURIZACIÓN DEL DISCURSO METAFÍSICO: NOVELA Y “GÉNEROS MENORES”

Según se ha señalado anteriormente, en el segundo momento de la metafísica macedoniana se producen nuevas y más intensas tensiones entre los géneros, hasta el punto en que se disuelven las fronteras entre metafísica y literatura, dando lugar a un nuevo género que, por su orientación hacia la estética verbal, puede apreciarse como una metafísica literaria, cuya etapa de mayor refinamiento se produce durante el período de máximo auge de la vanguardia argentina: las décadas del veinte y el treinta.

A nivel creativo, esa metafísica literaria se expresa predominantemente en el género novelesco. Ahí, no sólo evidencia su decisivo triunfo sobre la metafísica normatizada, sino que influye decisivamente en la estilización de los “géneros menores” presentes en el proyecto artístico del autor

Cuando en la década del 30 Macedonio tiende a consolidar su proyecto artístico, especialmente centrado en la prosa, la novela ya presentaba importantes desarrollos y una considerable influencia en la cultura argentina, particularmente la desarrollada en Buenos Aires.

Desde mediados del siglo XIX la novela había empezado a ser cultivada por los románticos argentinos (Mármol, Alberdi, Mitre), quienes aportarían sus primeras invenciones al surgimiento de un género que en los comienzos de siglo XX (1903-1905) no sufría las limitaciones de otros géneros, el cual terminaría imponiéndose gracias al fomento de algunos de sus más asiduos cultores como Manuel Gálvez en la revista *Ideas*.

¹¹¹ *No toda es vigilia*, p. 232.

Durante la vigencia de esta publicación se puede apreciar el marcado interés hacia el género novelesco y la preocupación por desarrollar una empresa intelectual y comercial que abogara por la profesionalización del escritor, en consonancia con la autonomía que buscaban los miembros de la dirección para su propia práctica.

Según se explica en el estudio de Verónica Delgado en torno a *Ideas*, esta publicación “otorgó una función primordial a la crítica literaria, cuyo programa fue definiendo a lo largo de sus veinticuatro entregas, en el intento por asignarse un pasado literario en la novela, género al que jerarquizó”.¹¹² Puede apreciarse que su sección de reseñas es el espacio en donde mejor se promociona la novela. Si bien allí se daba cuenta del surgimiento de un importante número de obras de diversa naturaleza (muchas de ellas pertenecientes al género narrativo), no se ocultaba la predilección por la novela:

En sus secciones de reseñas, *Ideas* dio cuenta de obras de variado tipo tales como recopilaciones de artículos críticos, previamente publicados en diarios y revistas, tesis y folletos; también incluyó libros de actualidad política y social, de historia argentina, libros de poemas, y obras pertenecientes al género narrativo. De éstas últimas, 15 fueron novelas y 8 volúmenes de cuentos. En ese sentido, la revista mostró su preferencia por el género novela, tanto en “Letras francesas” como en “Letras argentinas” y “Letras españolas”.

El mencionado estudio también destaca el derrotero trazado por las reseñas que publicaba *Ideas*. En ellas es posible proyectar un mapa de afiliaciones que evidencia la preferencia por determinados autores nacionales o extranjeros y, a la vez, advertir la doble tensión autonomía-heteronomía, bajo la cual se presentaba la novela.

Otro aspecto relevante en las actividades adelantadas por los escritores aglutinados en *Ideas* es la recurrencia a la creación novelesca como medio apropiado para el fomento de un ideal nacionalista ligado a la tradición y al comercio. De esta manera se hará evidente que, en gran medida para la revista y en particular para su director, la asociación productiva entre novela (vista como expresión de una identidad cultural) y nación sólo era posible por el entramado de una tradición literaria que, para hacerla realidad, debía restaurar sus vínculos con un mercado potencial.

La novela es, pues, uno de los géneros de gran presencia en el ámbito cultural argentino al momento en que Macedonio consolida su proyecto artístico e influye

¹¹² Verónica Delgado, “Novela y Mercado en *Ideas* (1903-1905)”, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, 2008, y en: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, N° 39, 2009.

decisivamente en las formas artísticas verbales mediante las cuales se expresa, como puede apreciarse en los dos libros que publica por aquella época a instancias de los *Martinfierristas*: *No toda es vigilia* (1928) y *Papeles de Recienvenido* (1929). También se observa que, por esa misma época, el autor avanza en la escritura de *Museo*, una teoría sobre el arte, y deja iniciado el proyectado libro sobre metafísica titulado *Ella*, según consta en sus manuscritos, además de los artículos sobre el tema que escribe para revistas y periódicos.

A partir de los dos libros antes mencionados puede apreciarse el proceso de literaturización/novelización que sufre la metafísica y los procedimientos que aplica el autor para lograr dicha transformación.

1.3.1. NO TODA ES VIGILIA LA DE LOS OJOS ABIERTOS: NOVELA METAFÍSICA

Como se ha explicado desde la introducción, el presente trabajo no se detendrá en el estudio exhaustivo de los que hemos denominado “géneros mayores” en el proyecto artístico del autor (novela, metafísica, cuento, poesía, etc.); sin embargo, en la medida en que el proceso de análisis requiera evidenciar el surgimiento de la metafísica literaria y de los “géneros menores” se recurrirá sucintamente a estas creaciones para explicar el proceso de transformación literaria al que somete Macedonio a la metafísica.

Dicho proceso de literaturización, orientado con mayor énfasis hacia la novelización de la metafísica macedoniana, puede apreciarse en el valioso experimento discursivo representado en *No toda es vigilia*, texto en el que se diluyen las fronteras entre metafísica y literatura y donde el discurso deriva hacia un género híbrido que, por sus características literarias predominantes, puede considerarse una forma de novela metafísica.

Al ser presentada por primera vez *No toda es vigilia* desde la perspectiva de la metafísica filosófica, se transmitía la idea de que era, en esencia, un tratado de metafísica surgido de una meditación continuada (30 años). Así lo declaraba Raúl Scalabrini Ortiz, uno de los impulsores de la edición y publicación del texto:

Ahora Macedonio nos llega ennoblecido con el primer libro argentino de metafísica. Es el resumen de una meditación sostenida en el anonimato durante 30 años y cuyos primeros pasos merecieron la aprobación y la sorpresa de James. Bajo el título de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Macedonio viene a demostrarnos, en un estilo noble y severo, que

hay una evidencia más allá de la vigilia: el abrir de ojos al ensueño, camino de la mística que ofrece en su extremo la clave del misterio del mundo.¹¹³

Pocos años después, al destacar la condición precursora en metafísica y la autenticidad filosófica de Macedonio, el mismo crítico mantenía su percepción de que *No toda es vigilia* constituía una auténtica creación de estirpe metafísica; sin embargo, se quejaba de que pocos lectores accedieran a la obra debido a su “idioma enmarañado” y se mantenía en su perspectiva filosófica normativa en la que había ubicado desde un comienzo a la obra:

El primer metafísico de Buenos Aires y el único filósofo auténtico es Macedonio Fernández. Su libro *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* es ya una Biblia esotérica del espíritu porteño. Todo lo que se puede decir ya está en él. Lástima que sólo pocos elegidos pueden salvar el escollo de su idioma enmarañado. Es un alegato pro pasión, un ataque al intelectualismo extenuante.¹¹⁴

Al apreciar la obra desde la metafísica filosófica —como habrán de hacerlo otros estudiosos posteriores—, Scalabrini no le concede ninguna opción al elemento literario, al cual parece ubicar dentro del “lenguaje enmarañado”. Así, puede observarse cómo la lucha por ubicar al autor y a su obra en el ámbito de la filosofía normativa termina desconociendo la estructuración literaria de *No toda es vigilia*.

El surgimiento y consolidación de nuevos enfoques filosóficos y literarios a partir de la segunda mitad del XX —el existencialismo, la hermenéutica, la sociocrítica, las propuestas de Habermas y Bajtin, etc.—, aportó nuevas posibilidades para confrontar el multiestilismo discursivo que estructura una obra como *No toda es vigilia* y descubrir en ella la metamorfosis sufrida por una metafísica en abierta pugna con la novela.

Pese a la insistencia de algunos estudios contemporáneos¹¹⁵ por analizar la obra mencionada como un documento meramente filosófico y, en consonancia, considerar como

¹¹³ Raúl Scalabrini Ortiz, “Macedonio Fernández, nuestro primer metafísico”, en *Nosotros*, año XXII, N° 228, mayo de 1928, p. 239. Citado por César Fernández, *op. cit.*, p. XXVI-XXVII.

¹¹⁴ Raúl Scalabrini Ortiz, *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1964, p. 123. Citado por Mónica Bueno en *Macedonio Fernández, un escritor de Fin de Siglo*, Buenos Aires, Corregidor, 2000, p. 29.

¹¹⁵ Como los de Waltraut Flammersfeld, “Pensamiento y pensar de Macedonio Fernández”, en *Museo*, *op. cit.* y Nahomi Lindstrom, “Macedonio Fernández y su reinención del discurso metafísico”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol. 11, N°s 21-22, 1985. Estudios en los cuales se analiza *No toda es vigilia* como obra del “pensar sin palabras” propio de la metafísica y como expresión de una filosofía ilógica o antirracionalista.

deficiencias las innovaciones literarias introducidas en ésta, un análisis interdisciplinario desde los enfoques antes mencionados permite apreciar la condición de novela metafísica que ostenta *No toda es vigilia*.

Desde el título y el subtítulo (“*No toda es vigilia la de los ojos abiertos. Arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el arte, Deunamor el No Existente Caballero, el estudioso de su esperanza*”¹¹⁶), el libro ya evidencia una clara irreverencia hacia la metafísica canónica, dado que, lejos de dar la idea de enunciados referentes a un tratado de metafísica, los dos encabezados principales aluden enigmáticamente a un texto novelesco.

El mismo protagonista, Deunamor, consolida la idea del espacio novelesco al declararse simultáneamente personaje creado por el arte y autor de gran parte del texto escrito. Además, manifiesta su condición metafísica señalando que no tuvo existencia en el mundo y que “se le asignó su espacio de no existencia en una novela nunca escrita”.¹¹⁷

Un vistazo a las características fundamentales que señaló Bajtín para distinguir la novela de los demás géneros permite constatar que, en el proceso de estilización de la metafísica, *No toda es vigilia* asimila en gran medida dichas particularidades novelescas. Al respecto Bajtín indicó las siguientes:

- 1) La ternaridad estilística¹¹⁸ de la novela, ligada a la conciencia multilingüe realizada en ella; 2) La transformación radical de las coordenadas temporales de las figuras literarias en la novela; 3) Una zona nueva de construcción de las figuras literarias en la novela, a saber la zona de contacto máximo con el presente (lo contemporáneo) en su inacabamiento.¹¹⁹

Además de los enunciados con carácter novelesco e intención desentronizante que titulan *No toda es vigilia*, el contenido del libro permite apreciar la realización de dichas características. Desde los primeros textos, que a manera de capítulos constituyen la obra, el tono coloquial —próximo al lenguaje novelesco— empieza a sustituir el rigor argumental y la sistematicidad del lenguaje filosófico, característicos del tratado metafísico, para derivar hacia el estilo novelesco.

¹¹⁶ *No toda es vigilia*, p. 229.

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 273.

¹¹⁸ Según Bajtín, la ternaridad estilística es el principio novelesco que consiste en la presencia de heterofonía o multiplicidad de voces; heterología o alternancia de tipos discursivos en forma de variantes lingüísticas individuales; y heteroglosia, como expresión de distintos niveles de lengua.

¹¹⁹ Mijaíl Bajtín, “Epopeya y novela”, *op. cit.*, p. 45.

El autor desarrolla una creación multiestilística con orientación filosófico-novelesca en la que se expresan discursos como el lírico (“Ediciones pro fantasía y expectación”), el epistolar (“Extractos de correspondencia”), el filosófico (“Crítico-mística y pasión”, “Es justificado pensar mal de Kant”), el metafísico (constituyente de buena parte del texto) y el novelesco (con predominio en la obra). Así, queda en evidencia la primera de las características novelescas de *No toda es vigilia*, expresada en el desarrollo embrionario de la ternaridad estilística, no sólo desde su manifestación en distintos niveles de lengua (o heteroglosia), sino desde las múltiples voces (o heterofonía) que caracterizan al texto, entre las cuales sobresalen: la del autor/narrador, las de los amigos ficcionalizados, las de algunos filósofos evocados y las de los personajes creados como Deunamor, Hobbes y Dalmiro Domínguez.

Complementariamente, se puede apreciar que la heterogeneidad en la forma discursiva, síntoma de la ternaridad estilística, evidencia una abierta pugna entre novela metafísica y tratado filosófico. Situación que se resuelve a favor de la primera, diezmando ostensiblemente la estructura y la solemnidad del tono elevado que caracteriza al segundo.

En relación con la segunda característica, la transformación radical de las coordenadas temporales de las figuras literarias en la novela, es preciso señalar la contemporaneidad del autor/narrador con los personajes, con las situaciones representadas y con el receptor en *No toda es vigilia*. A diferencia de las condiciones que impone un género como la épica, en el cual “su estilo, su tono, y el carácter de sus imágenes está infinitamente alejado del discurso de un contemporáneo sobre sus contemporáneos y dirigido a sus contemporáneos”,¹²⁰ en la propuesta de novela metafísica macedoniana el lector es convocado a una interlocución directa con el autor/narrador y a formar parte del debate metafísico en torno a los temas centrales del texto.

Pese a la representación artística de un incidente del pasado (v. gr. la presencia del filósofo inglés Hobbes en Buenos Aires, ocurrida, según el narrador, hace 400 años), la orientación discursiva del texto es contemporánea con la visión artística del autor y con la comunicación literaria que éste promueve hacia el narrador y el lector en el primer cuarto del siglo XX.

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 48.

El propósito de reflexionar en el presente sobre una situación del pasado no implica la modernización de ese pasado sino su representación objetiva pues, como señaló Bajtín, toda contemporaneidad necesita también su propio pasado:

La contemporaneidad, con su nueva experiencia, permanece en la forma misma de la visión, en la profundidad, agudeza, amplitud y vivacidad de esa visión; pero en modo alguno ha de incorporarse al contenido representado como fuerza que moderniza y desnaturaliza la especificidad del pasado. Pues toda contemporaneidad importante y seria necesita de una imagen auténtica del pasado; necesita de un auténtico lenguaje ajeno de otro tiempo.¹²¹

Ejemplos de dicha contemporaneidad en *No toda es vigilia* se encuentran al comienzo de la polémica sobre el noumenismo. Ahí, el autor-narrador reconoce la importancia del lector: “Emprendo asunto que muchos han pensado y, quizás, algunos enteramente resuelto, publicándolo o no. Adopto, por hallar en ello un estímulo a mi esfuerzo de exposición, la figuración de ser el lector y yo los únicos preocupados del tema”.¹²² Más adelante Deunamor se dirige al lector para insistir en su condición de personaje artístico, creado en condición de no existente o no presente en el mundo, y explicarle la función que tiene encomendada en este texto:

Y al que, en fin, como si no bastaran garantías tales de no aparecerse jamás a tu lado, lector, a vosotros todos los que vivís, se le asignó su espacio de no existencia en una novela nunca escrita y sólo para tomarme opinión sobre la soberanía de la realidad y cómo la rompe en insumisas posesiones de nuestra alma esa frecuentación misteriosa, el Ensueño, que ilumina en la Sombra cada noche y nos estremece de convicción. Aquí estoy opinante y esperando a tener ser en un sueño: el del Arte, no sin vida sino aún empezado a ser soñado, yo el que sabe el misterio”.¹²³

La tercera característica de la novela señalada por Bajtín también se aprecia en *No toda es vigilia*. En su trama narrativa es evidente una zona de contacto máximo de las figuras literarias con el presente. Se observan imágenes inacabadas de los personajes, seres en proceso de desarrollo, dubitativos y llenos de incertidumbre en un mundo cambiante con el cual mantienen una relación de ensoñación: “¿cómo me convenzo de que ahora no sueño

¹²¹ Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

¹²² *No toda es vigilia*, p. 241.

¹²³ *Ibídem*, p. 273.

que estoy conversando con el gran amigo de Buenos Aires, amigo y ciudad con quienes tantas veces he tenido sueños?”¹²⁴

Similar situación de máxima proximidad con el presente sugiere el desarrollo del cronotopo novelesco, es decir, la relación esencial entre los lugares y tiempos artísticamente representados en *No toda es vigilia*. Ejemplo de lo cual es la sorprendente situación que le acontece al filósofo Hobbes en el piso 18 de un hotel de la “siempre inteligente y soñadora ciudad de Buenos Aires”,¹²⁵ que autor y lector pueden percibir como contemporánea.

En su explicación sobre esta tercera particularidad de la novela, Bajtín observa que el presente es imperfecto por principio y que requiere de una continuación con todo su ser en camino hacia el futuro. Según el pensador ruso, cuanto más activa y conscientemente avanza el presente hacia el futuro, “tanto más perceptible y significativa es su imperfección”.¹²⁶

Al contacto con el presente, todo acontecimiento (fenómeno, cosa, en general todo objeto de representación artística) se ve sometido a la imperfección, al proceso no acabado de formación del mundo, al quedar protegido por “una barrera invencible del presente no acabado, que continúa”.¹²⁷ Además, relativiza la barrera temporal pues, pese a su lejanía en el tiempo, “está ligado a nuestro presente imperfecto a través de las continuas mutaciones temporales, se pone en contacto con nuestra imperfección, con nuestro presente; y ese presente nuestro avanza hacia el futuro continuo”.¹²⁸

Según Bajtín, en el contexto imperfecto del presente al cual se encuentran ligados autor y lectores, el objeto de representación artística pierde la invariabilidad semántica ya que su sentido y significación se transforman en la medida en que se transforma el contexto. Dicha situación conduce a cambios radicales en la estructuración de la imagen artística:

La imagen artística adquiere una actualidad específica. Se pone en relación —bajo una u otra forma en mayor o menor medida— con el acontecimiento de la vida en proceso de desarrollo, en el que también nosotros —el autor y los lectores— estamos

¹²⁴ *Ibídem*, p. 252.

¹²⁵ *Ibídem*, p. 249.

¹²⁶ Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, op. cit., pp. 474-475.

¹²⁷ *Ídem*.

¹²⁸ *Ídem*.

fundamentalmente implicados. Con esto se crea una zona radicalmente nueva de estructuración de imágenes en la novela; una zona de contacto máximo entre el objeto de la representación y el presente imperfecto, y, por lo tanto, con el futuro.¹²⁹

Estas particularidades de la novela, apreciadas en *No toda es vigilia* gracias al proceso de literaturización o novelización al que somete Macedonio a la metafísica, se ven reforzadas por otras, propias de su estructuración narrativa, las cuales se pueden apreciar a partir de una visión panorámica del texto.

La intención inicial del autor-narrador (“dejar argumentada una protesta”¹³⁰ discursiva a manera de tratado filosófico para refutar la propuesta metafísica de Emmanuel Kant donde éste sostiene que el ser humano no puede conocer las cosas-en-sí-mismas sino solamente tal como las experimenta; opinión que para el autor-narrador de *No toda es vigilia* niega “la substancialidad del vivir y la adecuación de la inteligencia al ser, la Cognocibilidad”¹³¹) se va metamorfoseando debido al asedio de un discurso novelesco que deja su impronta en cada página e intersticio discursivo donde le es posible influir.

Así, además de los enunciados iniciales (título y subtítulo) ya aludidos, es preciso advertir que tal proceso se ve enriquecido por la evocación lírico-metafísica relacionada con la vigilia y el ensueño, en la que el tono poético es evidente: “Despierta el alma, vigente en dormido cuerpo, son los/ensueños. Y a veces rige sobre la Vigilia; hace/esperar en el umbral a la Realidad”.¹³²

Seguidamente, y a manera de réplica anticipada en relación con los posibles críticos de su obra, el autor-narrador presenta un alegato contra la originalidad y la novedad de los tratados filosóficos en la que el tono humorístico rebaja la solemnidad de estas obras:

Lo que los arreglados volúmenes de Kant o Schopenhauer denominan capítulos 1º, 2º, 3º, 4º, etc., que se desempeñan todos en satisfactorias repeticiones, retrocesos, rectificaciones, contradicciones mutuas, renunciaciones, con igual rigor denomino: “Otro tratamiento”, “Lo mismo”, “Nuevamente”, “De nuevo lo mismo”, “Otra vez”, “Conclusión” [...]. ¿Quién comenzó la “Originalidad” que ahora todos tenemos que tenerla, por exhaución de aquéllos?¹³³

¹²⁹ *Ídem.*

¹³⁰ *No toda es vigilia*, p. 241.

¹³¹ *Ídem.*

¹³² *Ibidem*, 230.

¹³³ *Ibidem*, 231.

El tono del alegato cambia hacia una interlocución coloquial cuando el autor-narrador se dirige al lector joven para explicarle que “no es sin Esperanza que escribo porque alguna vez intente *lo festivo y el descreimiento en obra de doctrina*”¹³⁴, y lo incita a que busque la soledad de dos (él y la compañera) y no se extravíe de su fe en la pasión, invitándolo a no perderse en lo que considera “solemnidades” como “la ciencia, el arte, la moral, la política, los negocios, el progreso, la especie”.¹³⁵

La metamorfosis novelesca del presunto tratado filosófico se hace aún más evidente cuando el autor-narrador pide al lector que considere su libro como “un alegato pro pasión contra el intelectualismo extenuante”¹³⁶ y recomienda, ante posibles vacilaciones, retomar el libro y no enredarse con los personajes pues “es en vista de futura obra”.¹³⁷

Esas consideraciones macedonianas respecto a la naturaleza del texto hacen evidente el proceso de rebajamiento del discurso metafísico y su paulatina conversión en discurso novelesco, gracias a la estilización paródica que el autor realiza del mismo.

La orientación hacia la estructuración novelesca se continúa con otro de los textos intercalados en *No toda es vigilia*, un diálogo representado entre un Macedonio que aparece como personaje textual y uno de sus dilectos amigos (también ficcionalizado), Raúl Scalabrini Ortiz, a quien el autor agradece por su intervención junto con Francisco Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal en el proceso de convencimiento y mediación para que se publicase dicha obra.

La alternancia en las voces permite apreciar un estilo de contrapunteo humorístico en el que Scalabrini tiende a destacar verbalmente la labor intelectual de Macedonio y éste a negarle que lo diga:

—¿Diré que usted es un hombre extremadamente sagaz, erudito y bondadoso?

—No, no lo diga.

—¿Qué diré entonces, Macedonio?

—Diga que sé silbar y que soy entendido en procedimientos de belleza femenina, y que entre los astrónomos, aunque sean cordobeses, con toda la ventajita de sus ingentes aparatos, no me veo rival como guitarrista.¹³⁸

¹³⁴ *Ídem*. La cursiva es nuestra.

¹³⁵ *IbÍdem*, 232.

¹³⁶ *Ídem*.

¹³⁷ *Ídem*.

¹³⁸ *IbÍdem*, 235.

La degradación del tono serio y solemne, característico del tratado metafísico, se ve acentuada con la sucesión multiestilística de textos como el diálogo aludido, en el que la recurrencia a la interlocución dialógica, al tono coloquial y humorístico y la elevación de un tema de la vida cotidiana a objeto de representación artística, constituyen claros matices novelescos.

De igual forma, se menoscaba el discurso metafísico en procura de su versión novelesca con la inclusión de un nuevo género, el epistolar, representado en los “Extractos de correspondencias espiritualistas”. En ellos aparece la síntesis de algunas de las cartas que autores como William James, Juan B. Justo y Eduardo Gironde remitieron a Macedonio, cuyo núcleo temático es la reflexión sobre diversos tópicos relacionados con la metafísica. Así, el supuesto tratado de metafísica continúa diluyéndose para dar paso a un nuevo texto más inclinado a la heterogeneidad artística verbal que al discurso monológico de la filosofía.

Esa inclusión de los múltiples textos en *No toda es vigilia* anuncia proféticamente la estructura de la novela como un “cajón de sastre” de todos los géneros —aspecto que, complementariamente a lo expuesto por Bajún, ha señalado la crítica como característica de la novela postmodernista—. Un tipo de creación que no olvida las voces originarias del género (diálogo socrático, sátira menipea, etc.), cuya expresión más refinada se encuentra en *El Quijote*, obra en la que es evidente la novelización o estilización de múltiples géneros precedentes.

Según Juan-Navarro, “la característica de la narrativa metaficticia contemporánea consiste en la agresividad con que estos textos ponen en primer plano semejante mezcla de lenguajes y estilos”.¹³⁹ Se trata de una técnica denominada por Geoffrey Hartmann: “bricolaje intertextual”,¹⁴⁰ “a mitad de camino entre el *collage* y la literatura: textos donde se funden el comentario autorreflexivo y crítico, la elaboración figurativa, el habla popular y la expresión poética”.¹⁴¹

Dicho proceso de literaturización/novelización de la metafísica macedoniana continúa su orientación en *No toda es vigilia* cuando el autor aprovecha la interlocución

¹³⁹ Juan Navarro Santiago, “Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en *Rayuela*, de Julio Cortazar”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. XVI, 2, invierno de 1992, p.14.

¹⁴⁰ Geoffrey Hartmann, citado por Juan-Navarro Santiago, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴¹ Juan Navarro Santiago, *op. cit.*, p. 14.

directa con el lector y, en tono coloquial, le solicita su consentimiento para reemplazar el discurso filosófico por el lírico en una obra de doctrina:

*Consiéntaseme esta necesidad de intimidad y de lírica en una obra de pura doctrina. Innumerables citas de tantos estudiosos que investigaron donde yo lo hago ahora, nos distraerían, lector, entorpecerían la escasa energía y concentración en mi tarea y me desposeerían de la intimidad que alimenta mi lírica, y yo quisiera retenerla, de apariencia, aun en la publicidad.*¹⁴²

Luego de los textos antes reseñados —los cuales funcionan a manera de preámbulo—, el autor-narrador da comienzo a su trabajo de reflexión metafísica que tenía el propósito de edificar una protesta contra el “noumenismo”¹⁴³ propuesto por Kant. La meditación inicial versa sobre el “Idealismo Absoluto” y contempla aspectos como la existencia del Ser, la sensibilidad, el ensueño y la vigilia; sin embargo, en determinado momento de la reflexión, dicho personaje reconoce la dificultad de utilizar un lenguaje idealista pues recurre a términos propios del materialismo. Tal contradicción lo obliga a declarar que: “Uso provisionalmente las voces subjetividad, materia, nuestro, porque el lenguaje estrictamente idealista no sería asequible todavía”.¹⁴⁴

El momento de mayor crisis para la metafísica, escenificado en el texto como una confrontación entre idealismo y materialismo, se intensifica en los capítulos siguientes, “¿Hay una realidad?” y “¿Sueño o Realidad?”, ya que el ámbito de lo onírico se liga con el de la invención para dar curso a importantes imágenes novelescas.

En el primero, el autor-narrador resuelve la confrontación entre realidad y ensueño en favor de este último; sin embargo, no orienta esta categoría hacia reflexiones metafísicas (Yo, Materia, Ser, Tiempo y Espacio), sino que opta por utilizarla en representaciones fantásticas, razón por la cual se aproxima en gran medida al ámbito de lo poético/novelesco: “Compongo, pues, la subsiguiente figuración para tratar el tema estimando que debe concordar con los pensares ocasionales de metafísica de Hobbes”.¹⁴⁵

La nueva categoría ya no es propiamente metafísica, pero tampoco corresponde a la realidad; se orienta hacia el arte narrativo para explorar situaciones relacionadas con el ser

¹⁴² *No toda es vigilia*, p. 241. La cursiva es nuestra.

¹⁴³ En la filosofía de Emmanuel Kant el noumenismo es la tendencia que se refiere a los objetos que no pertenecen a una intuición sensible sino a una intuición que va más allá de la mera sensibilidad, al espacio de lo intelectual.

¹⁴⁴ *No toda es vigilia*, p. 245.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 248.

del hombre, se perfila inevitablemente como una “metafísica literaria”. Como se verá en el siguiente capítulo, “¿Sueño o Realidad?”, la representación, además de ser fantástica, incluye personajes y estrategias narrativas propias del arte novelesco que, en opinión de especialistas canónicos como Naomi Lindstrom¹⁴⁶, no deja de ser un hecho “aberrante” a la luz de la metafísica normativa.

Ubicada en la perspectiva de la filosofía canónica y de la invariabilidad de los géneros, esta crítica norteamericana no deja escapar la ocasión para señalar, en el caso de *No toda es vigilia*, que “por supuesto, el que actúen personajes dentro de un tratado de metafísica ya es de por sí un fenómeno aberrante que marca [...] la irracionalización y la literaturización del discurso”.¹⁴⁷ Paradójicamente, aunque aprecia el fenómeno de la literaturización de la metafísica, no valora el hecho de su renovación en consonancia con el proyecto artístico macedoniano y con la etapa de transformación en que se produce, sino que se mantiene en su apreciación preceptiva de los géneros.

Sin embargo, la emergencia de la metafísica literaria como nuevo género y su consolidación como novela en el capítulo “¿Sueño o Realidad?” deja en evidencia que Macedonio ha emprendido un viraje substancial hacia la literatura. Prueba de lo anterior son las características que asume dicho capítulo: 1) la propuesta de representación fantástica de los pensares en metafísica del filósofo Hobbes; 2) dicha figuración no está exenta de una buena dosis de “fantasía, pavora o misterio, como quiera sentirsele”¹⁴⁸; 3) la representación artística fluctúa entre la realidad y el ensueño, pues se fundamenta en “el sentido de nuestro cotidiano ser, en el paño de nuestras horas, que nos atenemos a que son reales y quizá están continuamente robadas de ensueños”¹⁴⁹; 4) la invención de personajes como el narrador, el filósofo inglés Hobbes, el amigo de éste, llamado Dalmiro Domínguez, y el metafísico del barrio donde vive Domínguez, cuyo nombre es similar al del autor: Macedonio Fernández; 5) el desarrollo de un cronotopo con características urbanas que tiene como referente a la ciudad de Buenos Aires y presenta un tiempo que marca los eventos en forma retrospectiva, es decir, que va del primer cuarto del siglo XX al siglo

¹⁴⁶ Naomi Lindstrom, “Macedonio Fernández y su reinención del discurso metafísico”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Vol. 11, N° 21-22, 1985, pp. 151-165.

¹⁴⁷ *Ibidem*, 156.

¹⁴⁸ *Ídem*.

¹⁴⁹ *Ídem*.

XVII; y 6) la invención de los manuscritos producidos por un personaje de ficción diferente al autor y al narrador.

El marco cognoscitivo¹⁵⁰ o sobreentendido ficcional que establece el autor-narrador a partir del capítulo “¿Sueño o Realidad?” irradia su condición hacia los siguientes textos o capítulos, convirtiéndolos en ficcionales gracias a la autoría que adjudica el autor-narrador al autor ficcionalizado del mismo nombre que el autor real y al personaje Deunamor. De esta manera puede apreciarse que este capítulo se constituye en el núcleo de la novela a partir del cual se articulan los demás textos para constituir su unidad temática y dar condición de novela metafísica a *No toda es vigilia*, no sólo por su forma sino, sobre todo, por su contenido.

Como tópico narrativo, el capítulo presenta al filósofo inglés Hobbes (muerto hace 300 años) de visita en Buenos Aires en 1928, alojado en un hotel a la espera de su gran amigo argentino Dalmiro Domínguez, quien, con su presencia, posibilita el diálogo que da curso a la trama narrativa. Entre los dos personajes surgen como temas de conversación el problema de una situación ambiguamente ensoñadora que le ha ocurrido al inglés en el hotel y la búsqueda de una *versión verbal de la música* que involucra a Scriabin y a Rachmaninoff, la cual obsesiona desde hace tiempo al argentino.

Frente a la posibilidad de elegir uno de los dos temas como referente del diálogo, los dos interlocutores optan por ventilar el que se refiere a la presunta situación acontecida a Hobbes, consistente en que un intruso penetra en su habitación, revisa su valija sin tomar nada, la cierra y luego se retira apresuradamente sin que el filósofo, al salir tras éste, pueda alcanzarlo. Además, reflexionan los dos amigos en torno a la hipótesis de que hubiese podido tratarse de alguna persona que equivocara su pieza en el hotel, pero ésta es desechada considerando lo que hizo el intruso con la valija.

A la situación descrita se suma el hecho de que el filósofo inglés estaba reposando en un sofá y no tiene certeza si permaneció despierto o en algún momento lo poseyó el sueño, razón por la cual le asalta la duda de haber sido sujeto de una posible ensoñación

¹⁵⁰ Según Van Dijk, el marco cognoscitivo o convencional es un principio de organización textual o serie de proposiciones sobre algún episodio social, que permite a un intérprete participar efectivamente en este e interpretar correctamente los sucesos y acciones de esos episodios, derivar las expectativas necesarias sobre lo que puede suceder o sucederá, y por último, comprender discursos acerca de tales episodios. Cf. Teun A. Van Dijk, “El procesamiento cognoscitivo del discurso literario”, en *Acta Poética* 2, 1980, pp. 3-26.

pues en su meditación se plantea los siguientes interrogantes: “¿He soñado que vi al intruso, que salí tras él, observé, etcétera, u ocurrió efectivamente?”¹⁵¹

Debido a la dificultad que tiene Dalmiro Domínguez de ser interlocutor de Hobbes respecto al problema metafísico de clasificación de la escena (real o soñada) que ha experimentado el inglés, se ve en la necesidad de sugerirle al filósofo la mediación de un compatriota argentino dedicado al pensamiento metafísico. Por esta razón promete pedirle esa noche “opinión y borradores que tenga sobre este capítulo de la metafísica para que usted los compulse”. Ese compatriota es, precisamente, Macedonio Fernández, quien goza de gran confianza en su barrio por haber resuelto todo problema metafísico.

y es tanta la seguridad del vecindario que ya nadie allí estudia ni sabe nada de metafísica; se ha delegado en él saberlo todo en este tópico, y efectivamente es hombre de no ignorar nada que se le confíe y que interese al barrio, como en este caso la metafísica. Se ha hecho cargo de saberlo todo tan bien, que el barrio, fiado en él, ha llegado a una perfección tan extraordinaria de no saber nada de metafísica, que es cosa de no creer que haya alguna vez sabido alguien algo, una pizca de ello. Muchos no quieren creer que el barrio haya estado anoticiado alguna vez del misterio metafísico.¹⁵²

La representación de esa microhistoria en que Domínguez pondera ante Hobbes al metafísico de su barrio —Macedonio Fernández— pone en evidencia algunos aspectos de gran relevancia para la estructuración novelesca de *No toda es vigilia*. En primer lugar, el tono autocrítico del género novelesco, pues los borradores insertados en el libro “que Hobbes juzgó muy encomiasta”, no convencen mucho a su mismo autor:

Fernández se alegró mucho de librarse de esos manuscritos, con más la fortuna de que se publicaran y con ello empezaran a ser verdad alguna vez, pues a su mismo autor, Fernández, nunca lo habían convencido, como no lo convenció Kant, y no del todo Schopenhauer, muy admirado por él.¹⁵³

En segundo lugar, se aprecia la introducción del recurso novelesco de los manuscritos creados por un personaje de ficción. En este caso, aunque el personaje lleva el mismo nombre del autor, es evidente que se trata de un ente ficcional a quien se le atribuyen los manuscritos metafísicos que hacen parte del libro. Si bien la estrategia carece de novedad —ya había sido utilizada por Cervantes y Goethe en *El Quijote* y *Werther*—, sí

¹⁵¹ *No toda es vigilia*, 251.

¹⁵² *Ibíd.*, p. 253.

¹⁵³ *Ibíd.*, p. 254.

puede considerarse como uno más de los elementos que acentúan la condición novelesca de *No toda es vigilia*.

En tercer lugar, se produce cierto rebajamiento tanto en la representación simbólica del personaje como en el género discursivo del cual es promotor. En el ámbito novelesco, Macedonio Fernández ya no es el primer metafísico de Buenos Aires (denominación que la crítica le asignó en la realidad al autor), sino un personaje de ficción considerado por otros como el mejor de su barrio en resolver problemas metafísicos, es decir, la entronización otorgada por la cultura es rebajada por el discurso novelesco al nivel de un personaje folklórico del arrabal. Así mismo, el discurso metafísico ya no es el referente académico de pensadores con determinado nivel cultural sino el objeto de reflexión de un vecino de barrio.

Complementariamente, es pertinente señalar la importancia que tiene para el género novela la aparición de la imagen del autor en el ámbito de la representación artística. Al quedar ubicado el creador en el mismo plano valorativo de los personajes, logra desplazarse libremente “en el campo del mundo representado, bajo todos sus rostros y máscaras”,¹⁵⁴ produciendo una ruptura en el tono de la narración y en el horizonte de expectativas que tenían en un comienzo los interlocutores del discurso filosófico normativo.

Esa solución crucial que encuentra la metafísica en los capítulos señalados se produce en diálogo con las reflexiones de un filósofo como Schopenhauer,¹⁵⁵ quien en busca de respuesta al problema de la representación, no duda en recurrir al filósofo Hobbes, de quien toma sus insinuaciones respecto a “las circunstancias en que una escena quedaría por siempre inclasificable, si real o soñada”.¹⁵⁶ Dicha solución también revela en forma inaugural la interesante alternativa de recurrir a la literatura como fuente de conocimiento.

La transformación novelesca del “tratado” metafísico acontecida en *No toda es vigilia* revela claramente los avances del proceso de literaturización que experimenta la metafísica como resultado de su lucha con la novela, acción que llegará a su máxima expresión en *Museo*, obra en la que el triunfo de la novela queda asegurado.

¹⁵⁴ Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, op. cit., pp. 475-477.

¹⁵⁵ Según Oscar Caeiro ya es un lugar común en los estudios relacionados con Schopenhauer resaltar el vínculo que une su filosofía con la literatura, pues además de la familiaridad con obras maestras de varias literaturas, es pertinente destacar la valoración que hizo de la expresión poética como “fuente de conocimiento que es mucho más profundo y amplio que el de muchos filósofos?”. Oscar Caeiro, “Prólogo”, en *Una fantasía metafísica*, Córdoba, Alción editora, 1995, pp. 7-15.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, p. 248.

1.3.2. PAPELES DE RECIENVENIDO: LA HUMORÍSTICA MACEDONIANA COMO FUNDAMENTO DE LOS “GÉNEROS MENORES”

El otro proceso de literaturización que sufre el discurso metafísico en el proyecto artístico macedoniano se expresa en la estilización humorística de la metafísica derivado hacia algunos “géneros menores”. Dicho proceso se hace evidente en el libro *Papeles de Recienvenido*, obra en la que se presenta una ambigua situación respecto a las voces allí presentes, pues se diluyen las fronteras entre el autor, el narrador y los personajes. Además, se presentan refundidos el tono autobiográfico y el ficcional, ya que muchos aspectos atribuidos al personaje Recienvenido corresponden en realidad a Macedonio.

Papeles de Recienvenido está fundamentado en la humorística, uno de los géneros de la Bellarte o teoría artística macedoniana, cuyos elementos estilizan los “géneros menores” y les aportan una dinámica especial a su estructura y orientación artística.

En las dos partes en que se estructura el libro (“Papeles de Recienvenido” y “Continuación de la nada”) aparecen diversos “géneros menores”, entre los cuales se destacan epístola, biografía, autobiografía, retrato, confesión, brindis y minicuento, entre otros.

Desde el epígrafe del libro, el autor da comienzo a la demolición del tono serio de la metafísica cuando relaciona el humor con la presencia del miedo y del misterio: “Si muchos miedos, y una constante imposición del Misterio, hacen humorista, nadie escribirá más alegremente, hará más optimistas que yo”.¹⁵⁷

En las siguientes cuatro partes el humor metafísico será el aspecto predominante. Primero, matizando el recuento de las situaciones insólitas e inverosímiles que le ocurren a Recienvenido-Macedonio y, posteriormente, al Bobo de Buenos Aires.

La risa, que deshace barreras sociales y culturales, aproxima a los interlocutores y se hace incontenible ante el rebajamiento de situaciones serias que aparecen en la narración de Recienvenido. Dicho relato abarca las dos primeras partes del libro y comienza con el accidente que le ocurre a este personaje, quien explica humorísticamente su experiencia luego de despertar del desmayo producido por el golpe que se ha dado contra una acera:

¹⁵⁷ Macedonio Fernández. *Papeles de Recienvenido y Continuación de la nada*, Vol. IV, Buenos Aires: Corregidor, 1989.

No imaginando que hubieran tantas personas en torno mío que me precisaran, invertí unos minutos de desmayo en estar quieto sin apresuramiento. Cuando desperté, me supuse o que había recibido parte de la vereda en la cabeza, o que había leído algún capítulo de Literatura Obligatoria del Mío Cid o el Cielo del Dante.¹⁵⁸

El tono humorístico del diálogo representado explora la otra actitud de la conducta humana frente a un accidente, es decir, aquella que desentroniza la seriedad y, en lugar de la angustia o la desazón, asume en forma desenvuelta el acontecimiento. De esta manera, Rocienvenido convierte risiblemente las causas de su accidente en un debate con múltiples interlocutores que lo rodean en el lugar del hecho y tratan de indagar las razones “profundas” del golpe.

Un agente de policía, algunos reporteros y otros mirones que se congregan en número de setenta, hacen parte de la pequeña representación dialógica con la cual se inicia *Papeles de Rocienvenido*. Esta microhistoria constituye el pretexto a partir del cual Rocienvenido-Macedonio da curso a la narración —estructurada en géneros como los anteriormente mencionados— de algunos aspectos de su vida.

En consonancia con la influencia humorística, acompañada de la ironía y la parodia, surgen nuevos géneros como el minicuento y el brindis. Por su parte, los géneros que mantienen su estructura original se renuevan o asimilan notables estilizaciones, tal como ocurre con la confesión, la biografía y la autobiografía.

En la segunda parte del libro, el autor retoma un tema metafísico como la Nada para resaltar la ubicación de *Papeles de Rocienvenido* en esta temática. Señala que ese libro era “el principio de la Nada”¹⁵⁹, y que su nuevo trabajo (esta segunda parte) es la “continuación de ella”.¹⁶⁰ Esta breve teorización le permite al autor-narrador oponer la Nada al realismo y expresarle humorísticamente al lector las dificultades que tiene un autor cuando trabaja con ella:

La nada por imperativo de su concepto es tan opuesta de lo grosero del realismo que ofrece la dificultad, luchando con la cual me verá el lector actual si llega a lector siguiente o posprefacial, de que quien la trabaja tiene muchos momentos en que no sólo no sabe si está escribiendo la segunda o la primera parte, sino aun de si ha acertado con la nada, y si

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 17.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 81.

¹⁶⁰ *Ídem*.

certeramente es de ella que está tratando. Y eso que quien con ella mucho trato tenga le notará hasta insolencia en su catadura Existencial.¹⁶¹

Seguidamente, el autor-narrador destaca la importancia que tiene el “arte noble de la nada por la palabra”, el cual se expresa en todas las obras inconclusas (cartas no contestadas, discursos, sinfonías, estatuas incompletas), cuya incompletud no comprendería un grosero en arte. Ese tipo de creaciones “tocan a lo artístico, precisamente en lo que les falta, que son como especies de comienzos del no empezar, de llegar por lo menos a lo de entrada inacabable, o sea al noble cultivo de la nada”.¹⁶²

Teniendo en cuenta que en el desarrollo de este tema sólo se consideran aspectos generales respecto a la literaturización de la metafísica influida por el humor y expresada en “géneros menores”, se reservará el capítulo IV para analizar específicamente este tipo de creaciones.

1.4. EL CONTEXTO EXTRAVERBAL DEL PROYECTO ARTÍSTICO MACEDONIANO

Uno de los aportes de Bajtín al estudio de la literatura fue el concepto de enunciado artístico verbal. Gracias a éste pudo poner en evidencia cómo la palabra artística se encuentra “estrechamente entrelazada con el contexto no enunciado de la vida”.¹⁶³ Al respecto, señala el pensador ruso que, si por primera vez se encontraran el autor, el lector y el héroe como personas abstractas sin relación con ningún horizonte, y si adquirieran sus palabras de un diccionario, no se podría concretar ni siquiera una obra en prosa y tampoco una obra literaria.

En la literatura, explica Bajtín, “son importantes sobre todo los valores sobreentendidos. Se puede decir que una *obra artística es un potente condensador de las valoraciones sociales no expresadas*: cada palabra está impregnada por ellas”¹⁶⁴, y agrega: “Son justamente estas *valoraciones sociales las que organizan la forma artística en cuanto su expresión inmediata*”.¹⁶⁵

¹⁶¹ *Ibídem*, p. 81.

¹⁶² *Ídem*.

¹⁶³ Mijaíl Bajtín, “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica”, en *Hacia una filosofía del acto ético*, Barcelona, Anthropos, 1997, p. 124.

¹⁶⁴ *Op. cit.*, p. 125.

¹⁶⁵ *Ídem*.

Según Bajtín, las valoraciones sociales determinan sobre todo la selección de las palabras que hace el autor de una obra y la percepción de esta selección, “co-elección” por el oyente (lector), pues el creador no elige sus palabras de un diccionario, “sino del contexto de la vida en el cual las palabras se sedimentan y se impregnan de valoraciones”.¹⁶⁶ Así, el escritor selecciona las valoraciones vinculadas con las palabras “desde el punto de vista de los portadores encarnados de estas valoraciones”.¹⁶⁷

A diferencia de sus contemporáneos formalistas, quienes negaban o desconocían en términos generales la importancia del horizonte extraverbal de la obra literaria, Bajtín descubre la trascendental importancia de dicho concepto y pone en evidencia que la obra literaria es un acontecimiento de la comunicación que vincula activamente al creador, al héroe o protagonista y al lector. Así explica cómo

Se puede decir que el poeta todo el tiempo trabaja con asentimiento o disentimiento, con el acuerdo o desacuerdo del oyente. Además, la valoración es activa también con respecto al objeto del enunciado, que es el héroe (protagonista). *El oyente y el héroe son participantes permanentes del acontecimiento de la creación*. Este acontecimiento jamás deja de ser el de la comunicación viva entre todos ellos.

Al considerar como enunciados las creaciones macedonianas —siguiendo el derrotero Bajtíniano—, es inevitable referirse al contexto extraverbal que les da sentido y ubica en el horizonte de la creación y la cultura que comparten con otros discursos. Así, se hace inevitable tener en cuenta que una de las condiciones esenciales que explica la consolidación del proyecto artístico macedoniano y el desarrollo de la metafísica literaria es la notable complejización sufrida por el campo cultural¹⁶⁸ bonaerense, gracias a las transformaciones de la vida social y cultural que registraba la Argentina de la época.

A partir del concepto de enunciado artístico verbal es posible evidenciar cómo la propuesta creativa del autor argentino refracta el horizonte extraverbal del momento y tiene un importante desarrollo gracias a las vertiginosas transformaciones socioculturales (el

¹⁶⁶ *Ídem*.

¹⁶⁷ *Ídem*.

¹⁶⁸ Asumimos el concepto de “campo cultural” propuesto por Pierre Bourdieu, entendido como la perspectiva del espacio social en que se forma la visión del mundo del autor, que “le ofrece la posibilidad de situarse en los orígenes de un mundo cuyo funcionamiento se nos ha hecho tan familiar que las regularidades y las reglas que lo gobiernan se nos escapan”, en Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 80.

campo cultural) que ocurren por aquella época en el país austral y, en particular, en la ciudad de Buenos Aires.

1.4.1. CONDICIONES SOCIOCULTURALES PARA EL DESARROLLO DE UNA METAFÍSICA LITERARIA

A su regreso de Europa —recordará años más tarde Borges— el país estaba notoriamente transformado: “La República Argentina me pareció un territorio insípido, que no era, ya, la pintoresca barbarie y que aún no era la cultura”.¹⁶⁹ Por su parte, Macedonio registrará los cambios de Buenos Aires en una carta a Gómez de la Serna: “ciudad máxima ya, por población, opulencia y dinamismo, de la filiación latina, con 3.500.000 habitantes como continuo humano”.¹⁷⁰

A esas transformaciones percibidas por Borges y Macedonio se suman otros acontecimientos, no sólo del orden nacional sino también internacional, los cuales tendrán “múltiples lecturas receptoras y una adaptación al propio condicionamiento histórico argentino”.¹⁷¹ En su *Breve Historia de la Argentina*,¹⁷² José Luis Romero analiza la honda repercusión que tuvieron, en la situación interna argentina, acontecimientos como las dos Guerras Mundiales, la Revolución Rusa de 1917, la constitución de nuevos gobiernos en Alemania e Italia, la Crisis Económica Mundial de 1930 y la Guerra Civil Española, entre otros.

Dichos fenómenos encontrarían respuesta en diferentes acciones y movimientos tanto de la clase política como del pueblo. Principalmente: la declaración de neutralidad del gobierno frente a las dos conflagraciones mundiales, las huelgas de obreros ferroviarios, metalúrgicos, portuarios, municipales y de los trabajadores rurales de la Patagonia, los movimientos estudiantiles que se extendieron por todo el país con una consigna de cambio.

Sustancialmente expresada en las demandas del grupo asentado en la Universidad de Córdoba que pedía “La Reforma Universitaria”, el movimiento estudiantil buscaba iniciar una revolución académica que propiciara el establecimiento de nuevos métodos de

¹⁶⁹ Jorge Luis Borges, “Discurso ante la tumba de Macedonio Fernández”, en *Sur*, N° 209-210, marzo-abril de 1952, pp. 145-147.

¹⁷⁰ *Epistolario*, p. 49.

¹⁷¹ Nélida Salvador, “Delimitación y circunstancias”, *Museo de la novela de la eterna. Historia del Texto*, México, Fondo de Cultura Económica-Colección Archivos, 1996, p. 350.

¹⁷² José Luis Romero, *Breve Historia de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1997.

estudio, la renovación de las ideas y, sobre todo, el desalojo de los círculos cerrados vinculados con grupos sociales dominantes que ejercían un poder omnímodo en la universidad.

Más allá de las reclamaciones inmediatas, el movimiento cordobés mostró un contenido profundo en su lucha al propiciar la idea de que la universidad debía asumir un papel activo en la vida del país “comprometiéndose quienes formaban parte de ella no sólo a gozar de los privilegios que les acordaban los títulos que otorgaba, sino también a trabajar desinteresadamente a favor de la colectividad”,¹⁷³ con lo cual se afirmó el principio de que la universidad tenía, además de su misión académica, una misión social.

“Los estudiantes —dice Romero— hablaban de Bergson y repudiaban el positivismo, exigían participación en el gobierno universitario, pedían el reemplazo de la clase magistral por el seminario de investigación y, al mismo tiempo, vestían el *overall* proletario y se acercaban a las organizaciones obreras para hablar de filosofía o de literatura”.¹⁷⁴ Algunos de estos jóvenes reformistas estudiantiles tenían vínculos familiares con los escritores de Proa, entre ellos Macedonio, quien era el tío de Gabriel del Mazo.

Simultáneamente a los sucesos mencionados, se produjeron fuertes migraciones externas e internas, cambiando ostensiblemente la composición poblacional, tanto del campo como de la ciudad. Según cálculos de Romero, entre 1921 y 1930 la migración externa había alcanzado uno de los más altos niveles, con un saldo de 878.000 inmigrantes definitivamente radicados. La población rural disminuyó del 42% en 1914 al 32% en 1930; y, obviamente, aumentó en la misma proporción en las ciudades. Para 1930, las ciudades concentraban entre un 58 y 68% del total de habitantes del país. El movimiento interno de población marcó su punto más elevado en 1947, año en que llegó a totalizar 3.386.000 personas que residían fuera del lugar donde habían nacido. De ese total, el 50% estaba ubicado en Buenos Aires, el 28% en la zona del litoral y sólo el 22% en otras regiones del país.¹⁷⁵

Todas esas circunstancias influirían sustancialmente en las perspectivas vitales del hombre de la época y en las definiciones ideológicas. Éstas no sólo se expresarían en actitudes de aceptación o de rechazo sino, fundamentalmente, en “un proceso

¹⁷³ *Ibídem*, p. 131.

¹⁷⁴ *Ibídem*, p. 132.

¹⁷⁵ *Ibídem*, pp. 127-151.

transformador de la cultura que se percibe en todos los órdenes de la creación artística y literaria”,¹⁷⁶ al cual Macedonio no será ajeno. Si bien podría ser tildado de indiferente o falto de compromiso político e ideológico debido a su actitud marginal, a su descreimiento en las instituciones y a los principios practicados por el grupo al que se vio inscrito, sus escritos demuestran lo falaz de tal percepción.

Para el autor no sólo fueron importantes los problemas metafísicos como objeto de reflexión sino también los temas de Estado, la política y la economía, aspectos que, además de iluminar su posición política, desempeñaron un papel decisivo en la gestación de su poética, como veremos más adelante al analizar su desarrollo en el proyecto artístico narrativo.

En su “Advertencia” a los que podríamos denominar “escritos políticos” de Macedonio, Adolfo de Obieta explica que los temas allí reunidos, “entre ellos Estado, Libertad, Política, Economía, interesaron a M.F. a lo largo de toda su vida, ni más ni menos que la Metafísica”.¹⁷⁷ Además, agrega que, desde sus primeros artículos, aproximadamente a los 20 años (por ejemplo, aquél de 1897 cuyo tema es la desherencia), hasta anotaciones finales, Macedonio se muestra como testigo y teorizador de la realidad social de su tiempo:

En cuadernos, libros, cartas, opiniones periodísticas, conversaciones, aparece el desvelo por el sentido y límites del Estado. Incluso en páginas netamente humorísticas o literarias no deja de recordar su fe en la persona o libertad y su recelo de la coacción o reglamentación, su sospecha del Estado como antilibertad y antipersona.¹⁷⁸

Uno de esos escritos en los que Macedonio asume una posición política es el famoso “Brindis a Marinetti”¹⁷⁹, el futurista italiano de reconocida filiación fascista. Si bien Macedonio no asistió a la celebración organizada por la *Revista Oral*, sí envió el documento. Allí le dice al homenajeado:

No pude ser invitante a vuestro banquete, como apareció por error. En materia política soy adversario vuestro..., pues mientras parecéis pasatista en cuanto a teoría del Estado, lo que impresiona contradictorio con vuestra estética, y creéis en el beneficio de las dictaduras, provisorias o regulares, yo no conservo de mi media fe en el Estado, más que la mitad.¹⁸⁰

¹⁷⁶ Nérida Salvador, “Delimitación y circunstancias”, *op. cit.*, p. 350.

¹⁷⁷ Adolfo de Obieta, “Advertencia” en Macedonio Fernández, *Teorías*, *op. cit.*, p. 115.

¹⁷⁸ *Ídem.*

¹⁷⁹ *Papeles de Recienvenido*, p. 61.

¹⁸⁰ *Ídem.*

En el mismo “Brindis” ratifica uno de los principios políticos en los que cree: “la beldad civil o libertad: Individuo Máximo en Estado (Gobierno) Mínimo”.¹⁸¹ También lo ratificará en un editorial de la *Revista Oral* de la misma época (1926) y en la “Carta abierta argentino-uruguaya”,¹⁸² donde entreverada con las bromas aparece su crítica hacia el estatismo:

Soy el único habitante que se ha impuesto la absorbente ocupación de cumplir todas las leyes dictadas cada semana, lo que me da aire tan triste y desbaratado que constituyo para los congresales un espectáculo lacerante, irrisorio, un asedio de remordimientos y malos recuerdos de tanto legislante disparatar.¹⁸³

Al recordar las ideas políticas de Macedonio, y la conversión de éstas en tema novelesco, Borges refirió, en el “Prólogo”¹⁸⁴ a la antología que le dedicó, la jocosa aventura de ser presidente de la República inventada por Macedonio en compañía de los jóvenes martinfierristas. Explicó que, durante aproximadamente dos años, Macedonio jugó con este proyecto basado en el principio estadístico de que es más fácil llegar a presidente que a dueño de una cigarrería, pues “muchas personas se proponen abrir una cigarrería y casi nadie ser presidente”.¹⁸⁵ Otras versiones, como las de Cesar Fernández Moreno y Enrique Fernández Latour, sitúan el comentario no en un dueño de cigarrería sino en un lustrabotas, con lo que se teje aún más la leyenda que han tenido algunos aspectos de su vida.

Efectivamente, en 1927 Macedonio emprende la irónica y risible campaña presidencial en su favor. “Campaña que, a la vez que una larga broma para gozo propio y de sus amigos, es una profundísima crítica a la improvisación y prosopopeya nacionales”.¹⁸⁶ Para lograr el reconocimiento de su nombre entre los posibles electores, urdió con sus amigos —entre los que ocupaba lugar preeminente Norah Borges— un plan publicitario que consistía en escribir el nombre del candidato en tiras de papel y dejarlas sutilmente olvidadas en confiterías, cines, tranvías, zaguanes de casas y entre las páginas de libros de las bibliotecas públicas, para ganar el consenso de los lectores.

¹⁸¹ *Ídem.*

¹⁸² *IbÍdem*, pp. 38-42.

¹⁸³ *IbÍdem*, pp. 39-40.

¹⁸⁴ Jorge Luis Borges, *Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

¹⁸⁵ *IbÍdem*, p. 17.

¹⁸⁶ César Fernández Moreno, *Introducción a Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Talía, 1960. p. 10.

De estas maniobras más o menos imaginarias y cuya ejecución no había que apresurar, porque debíamos proceder con suma cautela, surgió el proyecto de una gran novela fantástica, situada en Buenos Aires, y que empezamos a escribir entre todos.¹⁸⁷

Según explica Nélica Salvador, algunas situaciones histórico-culturales —de las ya mencionadas— habrían delimitado e influido la etapa de máxima producción de Macedonio, comprendida entre 1925 y 1945:

Entre las derivaciones de la primera Guerra Mundial y la finalización de la Segunda, queda enmarcado el lapso de plenitud creadora durante el cual Macedonio publicó sus libros más importantes y dejó terminados los que después de su muerte vendrían a cerrar ese ciclo tan activo de su quehacer literario y a darle plena organicidad.¹⁸⁸

Respecto a la situación interna, los acontecimientos que de una u otra manera influyen en esa etapa son los dos últimos períodos del gobierno radical, el de Marcelo T. Alvear (1922-1927), la segunda presidencia de Hipólito Irigoyen (1928-1930) y la etapa que denomina Romero la “República Conservadora”,¹⁸⁹ caracterizada por sucesivas insurrecciones de carácter militar a partir de 1930, luego del derrocamiento de Irigoyen por el general Uriburu.

Observación especial merecen las profundas transformaciones sufridas por la ciudad de Buenos Aires, porque es ésta el espacio fundamental en donde se gestan gran parte de los procesos renovadores que marcarán no sólo el rumbo de la literatura sino el progreso de la sociedad argentina en los múltiples aspectos de la vida económica, política, social y cultural. La misma presencia de la vanguardia, que se manifiesta como un producto de la modernidad y como catalizador de la renovación literaria, es posible gracias a las nuevas condiciones culturales bonaerenses.

Como explica Beatriz Sarlo, “la vanguardia es posible cuando tanto el campo intelectual como el mercado de bienes simbólicos han alcanzado un desarrollo relativamente extenso”.¹⁹⁰ Ésta es, precisamente, una de las condiciones favorables que presenta la Buenos Aires de la época (1920 y 1930) a quienes buscan ubicarse en el espacio de la cultura.

¹⁸⁷ Jorge Luis Borges, *Macedonio Fernández*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁸⁸ Nélica Salvador, “Delimitación y circunstancias”, *op. cit.*, p. 350.

¹⁸⁹ José Luis Romero, *op. cit.*, p. 141.

¹⁹⁰ Beatriz Sarlo, “La vuelta al siglo en bicicleta”, en *Magazin Dominical de El Espectador*, N° 746, 31 de agosto de 1997, p. 12.

Beatriz Sarlo ha denominado *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* a su interesante estudio sobre las profundas transformaciones acontecidas en la ciudad durante la época indicada. Siguiendo a grandes rasgos los derroteros de este estudio es importante resaltar algunos de aquellos cambios trascendentales: crecimiento espectacular de la ciudad, duplicación de su población en menos de un cuarto de siglo debido a la inmigración, desarrollo del proceso de urbanización y renovación, ampliación e introducción de fundamentales servicios públicos. Una de las características del Buenos Aires de aquella época es su crecimiento espectacular. La ciudad ha duplicado su población en poco menos de un cuarto de siglo y está marcada por el fenómeno de la inmigración. “En 1936 el porcentaje de extranjeros superaba el 36.10 [...] Inmigrantes e hijos de inmigrantes contribuyen de este modo, según estimaciones, al 75 por ciento del crecimiento de Buenos Aires”¹⁹¹. Ese crecimiento poblacional determina el proceso cada vez mayor de urbanización, con el que aparecen relacionados los aspectos de pavimentación, edificación y crecimiento de centros dispersos. Además, la renovación, ampliación e introducción de servicios públicos como la luz, los tranvías y los colectivos.

La ciudad se vive a una velocidad sin precedentes y estos desplazamientos rápidos no arrojan consecuencias solamente funcionales. La experiencia de la velocidad (gracias al transporte) y la experiencia de la luz modulan un nuevo elenco de imágenes y percepciones: quien tenía algo más de veinte años en 1925 podía recordar la ciudad de la vuelta del siglo y comprobar las diferencias.¹⁹²

Otros servicios como la educación, brindada en todos los niveles, facilitan el acceso de amplios sectores a la “cultura” y, con ello, prepara las condiciones de un público lector con el que cuentan algunas editoriales para ensanchar sus mercados y difundir ampliamente sus productos. Editoriales como *Claridad* —que es también revista—, *Los Pensadores* y *Los Intelectuales* “arman la biblioteca del aficionado pobre”¹⁹³ con publicaciones de obras de ficción europeas, ensayo filosófico, estético y político, con lo cual responden a “un nuevo público que, al mismo tiempo, están produciendo, proporcionándole una literatura

¹⁹¹ *Ibídem*, p. 18.

¹⁹² Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p. 16.

¹⁹³ *Ibídem*, p. 18.

responsable desde el punto de vista moral, útil por su valor pedagógico, accesible tanto intelectual como económicamente”.¹⁹⁴

A la par de editoriales y revistas, los periódicos despliegan un estilo tendiente a fomentar una cultura que se democratiza desde el polo de la distribución y el consumo. Especialmente, los periódicos *El Mundo* y *Crítica* compiten por el público, al que pretenden conquistar con base en materiales configurados sobre la base de artículos breves que pueden ser consumidos por entero durante los viajes al trabajo, en la plataforma del tranvía o los vagones de tren y subterráneo, y con elementos como rapidez, novedades insólitas, hechos policiales, miscelánea, secciones dedicadas al deporte, el cine, la mujer, la vida cotidiana, los niños, etc.

La prensa diaria deja de ser un objeto exclusivo de “señores” y políticos para convertirse en un medio de información y entretenimiento para la clase media y amplios sectores populares. Además, los periódicos se convierten en importantes fuentes de empleo de los intelectuales:

El Mundo, como lo había sido y seguía siendo *Crítica*, se convierte en fuente de ocupación para los escritores recién llegados al campo intelectual y también para los de origen patricio como Borges, que dirige, durante un período muy breve, el Suplemento Color de *Crítica*. Como se comprueba en las memorias y recuerdos del período, prácticamente todos los que publicaron en esos años pasaron por las redacciones y se constituyeron, en casos como el de los hermanos Tuñón o Arlt, en periodistas estrella.¹⁹⁵

También el cine hace parte de la trama cultural que se teje en la ciudad. Su desarrollo se da a la par del experimentado en los países centrales. “Hacia 1930 existen en todo el país más de mil salas y, según la revista *Señales*, pocos años después de introducido el sonoro, se abren 600 salas preparadas para esta nueva técnica”.¹⁹⁶ Por su parte, la publicidad adquiere un nuevo estilo y expresa transformaciones que afectan a todas las clases sociales, incluso a las élites.

Martín Fierro, la revista por excelencia de la vanguardia en los veinte, se mostró sensible a los procesos de incorporación de nuevas tecnologías aplicadas a la vida cotidiana y la disposición del hábitat: fonógrafos, artefactos eléctricos, mobiliario de cocinas y baños, aparatos de iluminación.¹⁹⁷

¹⁹⁴ *Ibídem*, p. 19.

¹⁹⁵ *Ibídem*, p. 20.

¹⁹⁶ *Ídem*.

¹⁹⁷ *Ídem*.

Según Sarlo, por aquella época la ciudad se torna una categoría ideológica y un mundo de valores, superando el sentido demográfico y urbanístico que la hacía visible a los ojos de los ciudadanos. Además, “se modernizan las costumbres sexuales y se liberalizan las relaciones entre hombres y mujeres”,¹⁹⁸ a lo que se suma el desplazamiento de los deportes al aire libre y el cambio de rol de muchas mujeres, quienes dejan el papel de amas de casa para ejercer notable influencia en la cultura:

En el campo de la cultura esta trama compleja de cambio y persistencia puede leerse en las biografías de escritoras, de Alfonsina a Victoria Ocampo, dos modelos según lo que se produce la lucha no sólo por ocupar lugares equivalentes a los de los hombres, sino por lograr que se acepte una moral privada igualitaria. La fundación y dirección de la revista *Sur* marca un punto de inflexión en este proceso: Victoria Ocampo es la primera mujer que toma una iniciativa cultural-institucional que afecta destinos intelectuales masculinos.¹⁹⁹

El torbellino modernizador de la época también se percibe en el diseño urbano y los cambios al interior de la casa familiar, espacio que se convierte en indicador del gusto y de las costumbres. Hacia 1928 se observan signos de que el público ampliado de las revistas de gran tiraje se inclina por los interiores decorados con cuadros que evocan el cubismo y dotados con muebles bajos de líneas geométricas.

La vida sana y el higienismo, que forman parte también de este horizonte de lo moderno y están integrados a las dimensiones cotidianas y familiares, generan, por lo demás, “una estética que, en varios puntos se toca con la de las vanguardias”.²⁰⁰ Para completar el ambiente, no faltarán la tecnología y el maquinismo, reivindicados por los arquitectos Prebisch, Vautier y Vladimiro Acosta.

En esencia, serán tres los elementos que determinan las respuestas producidas por los intelectuales de la época: el nuevo paisaje urbano, la modernización de los medios de comunicación y el impacto de estos procesos sobre las costumbres. Este conjunto de factores influirá para que en el curso de muy pocos años aquéllos se vean inducidos a procesar, incluso en su propia biografía, “cambios que afectan relaciones tradicionales,

¹⁹⁸ *Ídem.*

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 24.

²⁰⁰ *Ídem.*

formas de hacer y difundir cultura, estilos de comportamiento, modalidades de consagración, funcionamiento de instituciones”.²⁰¹

Uno más de estos elementos modernizadores lo constituyen las revistas. Como hemos visto antes, será uno de los medios por excelencia donde los vanguardistas ventilarán sus puntos de vista. Como señala Sarlo, grandes líneas de la cultura argentina se presentan e imponen en las revistas de los años veinte y treinta: “Algunas de ellas vinculadas a las editoriales de ‘libros baratos’, otras como portavoces de las rupturas estéticas o como plataformas de consolidación de los programas renovadores”.²⁰²

Además de su influencia en las transformaciones culturales, las revistas diseñan estrategias y definen las formas de coexistencia o conflicto entre diferentes facciones del campo cultural: “En las revistas se procesan todos los tópicos y se definen los obstáculos que enfrentan los movimientos de renovación o democratización de la cultura argentina”.²⁰³

Donde más profundo eco tiene esta ola modernizadora es en el mundo de las mentalidades, ya que es entre los intelectuales donde mayor grado de asimilación de la modernidad se aprecia. Como explica Sarlo:

El mundo y la vida de los intelectuales cambia aceleradamente en los años veinte y treinta: al proceso de profesionalización iniciado en las dos primeras décadas de este siglo, sigue un curso de especificación de las prácticas y de diferenciación de fracciones. Los intelectuales ocupan un espacio que ya es propio y donde los conflictos sociales aparecen regulados, refractados, desplazados, figurados.²⁰⁴

Ese sistema de respuestas culturales se prolongará de manera influyente por lo menos hasta la década del cincuenta. Sarlo comenta que es un período de incertidumbres pero también de seguridades muy fuertes: se efectúan relecturas del pasado y utopías “donde la representación del futuro y la de la historia chocan en los textos y las polémicas”.²⁰⁵ En sintonía con esa “representación del futuro” estará el Proyecto Artístico macedoniano que expresa la utopía de nuevas formas narrativas donde la representación metafísica de los temas y los personajes estará fundamentada en las voces de la tradición y donde la frontera de los géneros será el anuncio del texto futuro.

²⁰¹ *Ibídem*, p. 27.

²⁰² *Ídem*.

²⁰³ *Ídem*.

²⁰⁴ *Ibídem*, p. 28.

²⁰⁵ *Ibídem*, p. 29.

Del panorama hasta aquí esbozado se deduce que el camino recorrido por Macedonio se inicia en la configuración de un proyecto teórico —una búsqueda metafísica fuertemente influida por algunas huellas de la tradición oral, de la cual el autor es partícipe y a la vez vocero— y desemboca en los elementos fundamentales de su proyecto artístico (la diversidad genérica) a consecuencia del impacto que dejan en su ser acontecimientos como la muerte de su esposa y el encuentro con los jóvenes de la generación *martinferrista*.

A lo anterior se suman las profundas transformaciones que acontecen en la sociedad argentina y, particularmente, en la ciudad de Buenos Aires, cuyas condiciones posibilitan no sólo el encuentro con receptores afines a su Proyecto Artístico sino el nuevo rumbo que el autor le imprime a éste.

1.4.2. INTERACCIÓN DIALÓGICA ENTRE EL PROYECTO ARTÍSTICO MACEDONIANO Y LA VANGUARDIA

Si hasta 1920 Macedonio había pasado inadvertido en las polémicas y diálogos con los intelectuales de su generación e incluso se le había dado por muerto debido a su alejamiento de la vida pública, su actitud y la conformación de su Proyecto cambiarán a partir de 1921, fecha en que se renueva la relación con Jorge Luis Borges, recién llegado de Europa, quien se convierte en el punto de contacto entre Macedonio y la heterodoxa juventud vanguardista²⁰⁶.

Borges recuerda que a su regreso de Europa recuperó la amistad y el culto por Macedonio Fernández “heredado” de su padre. También reconoce que superó la nostalgia del intelectualismo europeo cuando conoció a Macedonio:

Hacia 1921 regresamos de Europa después de una estadía de muchos años. Las librerías de Ginebra y cierto generoso estilo de vida oral que yo había descubierto en Madrid me hacían mucha falta al principio; olvidé esa nostalgia cuando conocí, o recuperé, a Macedonio. Mi última emoción, en Europa, fue el diálogo con el gran escritor judeo-español Rafael Cansinos Assens, en quien estaban todas las lenguas y todas las literaturas, como si él mismo fuera Europa y todos los ayeres de Europa. En Macedonio hallé otra cosa. Era como

²⁰⁶ Especialmente aquella que se aglutinó en torno a la revista *Martín Fierro*, que asumieron igualmente el nombre de *martinferristas* o “Grupo Florida”, de acuerdo con el lugar de reunión, ubicado en una calle del mismo nombre.

si Adán, el primer hombre, pensara y resolviera en el Paraíso los problemas fundamentales. Cansinos era la suma del tiempo y Macedonio, la joven eternidad.²⁰⁷

La revelación borgeana no sólo permite deducir la influencia ejercida por Macedonio en la vida del joven vanguardista Borges sino el estilo de esa relación: a la usanza del *Zaddik-Jasid* o el maestro y el discípulo de la mística judía, la sabiduría se comparte mediante la palabra oral. Así lo expresará el mismo Borges en su discurso ante la tumba de Macedonio:

Los historiadores de la mística judía hablan de un tipo de maestro, el *Zaddik*, cuya doctrina de la ley es menos importante que el hecho de que él mismo es la ley. Algo de *Zaddik* hubo en Macedonio. Yo por aquellos años lo imité hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio. Yo sentía: Macedonio es la metafísica, es la literatura.²⁰⁸

El *Zaddik* Macedonio tuvo en Borges a un interlocutor que funge como *Jasid*, si nos atenemos a la tradición de la mística judía. Sin embargo, la interacción entre los dos no se reducirá a la “imitación”, como refiere el Borges de “aquellos años”, ni a la mera continuidad. Como se verá, el “discípulo” sigue su propio camino hasta hacerse incomparable con su maestro.

Así se descubre en los planteamientos de Isaacson, quien al seguir la huella del martinfierrista Borges en su explicación de la mística judía, pone en evidencia que en la relación entre el *Zaddik* y sus *Jasidim*, “se entabla una verdadera dialéctica, según la cual el maestro aprende de sus alumnos y los alumnos, a su vez, cuando alcanzan la condición de discípulos, van más allá del maestro”.²⁰⁹

Hay quienes, como Pedro Juan Vignale y Emir Rodríguez Monegal, comprendieron esa interacción oral Macedonio-Borges análoga a la que surgió entre Sócrates y Platón. Sin embargo, no fue ésta la única relación con ese estilo. Otros miembros del grupo martinfierrista y algunas personas de su familia señalan que su relación con Macedonio se configuraba sobre todo en la palabra oral, de la que surgía un tipo de “enseñanza” que nada tenía que ver con doctrinas, mandamientos ni dogmas. Raúl Scalabrini Ortiz, uno de sus

²⁰⁷ Jorge Luis Borges, *Macedonio Fernández*, *op. cit.*, p. 10.

²⁰⁸ Jorge Luis Borges, “Discurso ante la tumba de Macedonio Fernández”, *op. cit.*

²⁰⁹ José Isaacson, “Macedonio, maestro de Borges”, en *Macedonio Fernández. Sus ideas políticas y estéticas*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981, p. 74.

íntimos amigos —quien se había vinculado al grupo atraído por la insólita realización de la *Revista Oral*— percibía así el magisterio de Macedonio:

Es suave y cauto para hablar. No prodiga sus palabras. Escucha en silencio, pero si su interlocutor se desvía del recto camino, Macedonio le orienta con *interrogaciones socráticas*, articuladas negligentemente. Destruye las vehemencias sin atacarlas, oponiéndoles un concesivo ¿le parece? Que es una invitación a reflexionar.²¹⁰

Su sobrino, Gabriel del Mazo, también expresó la experiencia del magisterio socrático macedoniano:

Él escuchaba y sabía escuchar. Y le interesaba efectivamente lo que el interlocutor le decía. No simulaba interesarse, sino que le interesaba realmente [...] Entonces, retrovertía sobre el interlocutor en un sentido sumamente favorable para la comunicación, o algo más: para la comunión [...] Recuerdo la conversación, la cordialidad, la personalidad extraordinaria de Macedonio Fernández.²¹¹

La suya fue una influencia sabia y estimuladora que alegraba y hacía pensar. Gracias a ella “cada persona se sentía tocada, pero cada una de manera diferente, experimentando no tanto el deseo de imitar al maestro como un despertar intuitivo, el descubrimiento de insospechados recursos interiores”.²¹²

A manera de interlocutores en sintonía, acompañarán a Borges en sus veladas y diálogos existenciales con Macedonio, jóvenes del estilo de Enrique Fernández Latour, Francisco Luis Bernárdez, Manuel Peyrou, Leopoldo Marechal, Córdoba Iturburu, Brandán Caraffa, Norah Lange, Oliverio Girondo y los hermanos Santiago y César Dabove, entre otros, quienes hacían parte de la revista *Martín Fierro*. En su evaluación de esta fructífera alianza, Obieta ha recordado los aportes recíprocos:

Lo escuché [se refiere a Macedonio] en muchas oportunidades elogiar a Borges. Pero además, en algunas cosas inéditas hay opiniones elogiosas, reconocimiento del estímulo que recibió de Borges, de manera que si Borges se siente reconocido por el estímulo recibido, Macedonio reconoce recíprocamente lo que recibía de Borges y otros muchachos brillantes que, seguramente, en un período en que él se había olvidado de la vida literaria, lo pusieron nuevamente en los problemas. Había un intercambio de simpatías.²¹³

²¹⁰ Ana María Camblong, “El paisaje del pensar. Macedonio en Misiones”, en *SED. Suplemento Cultural del Periódico El Territorio*, Misiones, abril 18 de 1999, p. 19. La cursiva es nuestra.

²¹¹ Gabriel del Mazo, *Hablan de Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1996, pp. 27-32.

²¹² Jo Anne Engelbert, *op. cit.*, p. 385.

²¹³ Adolfo de Obieta en *Hablan de Macedonio Fernández*, *op. cit.*, p. 19.

Esa “vida literaria” a la que se verá vinculado Macedonio gracias a los jóvenes martinfierristas estará signada por la colaboración en revistas, la asistencia a reuniones literarias y banquetes o brindis en los que será el centro de atención pese a no compartir plenamente los zahetazos y “bravuconadas” de aquellos jóvenes cuestionadores pues “también ellos caen a veces en esquemas trillados y lugares comunes en un intento exagerado por la metaforización poética”.²¹⁴ Macedonio estuvo muy cerca de ellos y aceptó con cierta gracia y picardía “la vinculación de su nombre a la generación”.²¹⁵

Además, Macedonio colaboró en las revistas *Martín Fierro* y *Proa*, siendo codirector de esta última junto con Borges durante la primera época (1922-23). Es a instancias de los vanguardistas que publica, además de artículos y ensayos, trabajos de mayor dimensión como sus dos primeros libros, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928) y *Papeles de Recienvenido* (1929). Al recordar algunos momentos de la etapa más prolífica de esta escritura, Francisco Luis Bernández comentó alguna vez:

Le voy a contar cómo apareció: en uno de esos banquetes que teníamos nosotros, esos banquetes que terminaban siempre de una manera caótica, Macedonio se levantó y leyó *La Oratoria del Hombre Confuso*; la sorpresa fue sensacional, cada línea era un estallido de risa... y ahí empezamos. Se le comenzó a pedir colaboraciones, él se resistía mucho a publicar. Empezó a publicar.²¹⁶

La oratoria del Hombre Confuso constituye, efectivamente, un guiño a las posiciones vanguardistas dado que el texto —las palabras de homenaje al pintor Pedro Figari en el banquete que le ofrecían *Martín Fierro* y *Proa*— es una pieza antirretórica en la que el narrador cuenta algunos sucesos insólitos sin coherencia alguna con la expectativa de los interlocutores, llenos de humor y divorciados totalmente del tema objeto de la reunión.

Al final de aquel texto sólo se aduce el nombre del homenajeado para expresarle por qué ese mensaje no está dedicado a él: “Tan infelices experimentos oratorios me han disuadido, doctor Figari, no obstante la admiración y afecto que quisiera atestiguaros, de dirigiros una sola palabra en el acto de homenaje que os tributamos”.²¹⁷

²¹⁴Lidia Díaz, “La estética de Macedonio Fernández y la Vanguardia argentina”, en *Revista Iberoamericana*, N° 151, abril-junio de 1990, p. 500.

²¹⁵Jorge Luis Borges, *Macedonio Fernández*, op. cit., p. 21.

²¹⁶Francisco Luis Bernández en *Hablan de Macedonio Fernández*, op. cit., p. 89.

²¹⁷*Papeles de Recienvenido*, p. 53.

Esas manifestaciones macedonianas de una nueva sensibilidad frente a las normas establecidas y comúnmente aceptadas, no sólo en la vida cotidiana sino en el arte, hacían caer en cuenta a la vanguardia que su búsqueda de un precursor había terminado pues allí estaba Macedonio. Al respecto explica Rodríguez Monegal:

Al descubrirlo, el clan ultraísta realizaba la ambición de todo grupo revolucionario que se estime: el hallazgo de un precursor, la veloz invención de una genealogía. Macedonio Fernández pareció precursor del criollismo, de la antirretórica (o neorretórica) ultraísta, del paladeo de la metáfora, de la paradoja metafísica, con que el grupo se lanzó a la arena literaria aventando los últimos restos del modernismo y escandalizando a los burocráticos epígonos.²¹⁸

En la parte de su estudio sobre la literatura argentina vanguardista, David Viñas descubre la importancia que concedían aquellos “rebeldes esteticistas” a la reivindicación de algunos personajes que, pese a pertenecer por edad a la anterior generación, podían aportar a la nueva. En la valoración entre Lugones y Macedonio ellos se quedan con el segundo porque

hay viejos pintorescos, medio reos y socráticos que merecen rescatarse: Macedonio es el modelo, el arquetipo marginal que desdeña doctorados, escalafones, la puntualidad, los homenajes, y que nos enseña la manera de encerrarse en una pensión, ser austero prescindiendo de la ciudad y apostar a la ineficacia, la paradoja y el ensueño.²¹⁹

Esa fugaz comunión estética entre los ultraístas y Macedonio es apreciada por éste hasta el punto de declararle en carta a Gómez de la Serna (1927) la radical transformación del curso que ha seguido hasta ese momento su concepción estética:

Por culpa de la juventud artística de Buenos Aires, que conocí hace cuatro años estoy abismado en un problema de estética. Me desvalijaron por aquel entonces con tanta prolijidad e inmenso provecho de mi estética pasatista que hasta la fecha no he podido recuperar una ignorancia igual.²²⁰

En la misma nota comentaba Macedonio su ensayo de la técnica para una nueva novela. “Para construirla —decía— no quiero especular con estas “imágenes vívidas” o

²¹⁸ Emir Rodríguez Monegal, “Macedonio Fernández, Borges y el Ultraísmo”, en *Revista Número*, Vol. 419, 1952, pp. 171-183.

²¹⁹ David Viñas, *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XX, 1971, p. 61.

²²⁰ Ramón Gómez de la Serna, “Silueta de Macedonio Fernández”, en *Sur*, N° 28, 1937, p. 79.

“fuertemente pensadas”.²²¹ Lo que da a entender que simultáneamente con sus actividades entre los vanguardistas, el autor va enrumbando su proyecto artístico, enriquecido muy seguramente, con las ideas provenientes del intercambio dialógico con aquella polémica juventud.

Al evaluar los frutos concretos de esta alianza estética, Macedonio-Vanguardia, son muchas las observaciones que se hacen. Algunas, como las de Adolfo de Obieta y Fernando Rodríguez reivindican un aprendizaje recíproco y un beneficio común. Obieta, como hemos visto antes, destaca la *reciprocidad* en dichas relaciones.

Por su parte, Rodríguez deduce algunos de los beneficios obtenidos por cada una de las partes. Para los *martinfierristas* su fuente de aprendizaje habría sido la “Estética Pasatista” de Macedonio, es decir, aquella “mezcla inverosímil que surge del texto metafísico [...] en el que se dan cita elementos criollos y signos cosmopolitas; erudición científica y tradición folclórica; crítica del realismo y nueva formulación del lenguaje”.²²²

Por su parte Macedonio, según explica Rodríguez, se habría beneficiado de

unos medios de expresión adecuados para su compleja originalidad y, sobre todo, de una comunidad de intereses espirituales como era la búsqueda, el tanteo, la aproximación a unas nuevas formas de expresión, más intuitivas que concluidas, que permitieran formular la expresión literaria en términos acordes a la profunda transformación que se cernía sobre la vida contemporánea.²²³

A partir de esas deducibles contribuciones recíprocas, el grado de influencia macedoniano en la transformación literaria —especialmente, la impulsada por los ultraístas— es tan palpable como difícil de precisar. En torno a ella abundan los dictámenes críticos. Para Alfonso Reyes y Antonio Pagés Larraya lo fundamental en el vínculo Macedonio-vanguardia es el papel de mentor y maestro desempeñado por el primero. Así, Macedonio habría sido “el maestro espiritual de los escritores de toda una época”. Por otra parte, Carlos Fuentes y Angel Rama lo consideran como fundador y precursor. Fuentes señala que Macedonio Fernández “fue uno de los cuatro fundadores de la modernidad literaria hispanoamericana”.²²⁴ Rama lo ubica como “precursor” de esa misma

²²¹ *Ídem.*

²²² Fernando Rodríguez, “Introducción”, en *Museo*, *op. cit.*, p. 56.

²²³ *Ídem.*

²²⁴ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1980, p. 24.

modernidad,²²⁵ y Ramón Gómez de la Serna consideró a Macedonio como “el que más ha influido en las letras dignas de leerse”.²²⁶

²²⁵ Ángel Rama, *La novela latinoamericana, 1920-1980*, Bogotá, Procultura, 1982, pp. 117-118.

²²⁶ Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 65.

CAPÍTULO II

LA BELLARTE MACEDONIANA DE LA PROSA: UNA ESTÉTICA FILOSÓFICA
COMO FUNDAMENTO TEÓRICO DEL PROYECTO LITERARIO

En términos generales hay que decir que la estética de la creación verbal ganaría mucho si se orientara hacia la filosofía estética general, en vez de dedicarse a generalizaciones cuasicientíficas acerca de la historia literaria; desgraciadamente, hay que reconocer que los fenómenos importantes en el área de la estética general no influyeron en lo más mínimo en la estética de la creación verbal; es más, existe una especie de temor ingenuo frente a una profundización filosófica, con lo cual se explica el nivel extremadamente bajo de la problemática de nuestro campo cognitivo.

Mijaíl Bajtín

La única Literatura o Prosa artística [...] es la que tiende no al realismo sino a irrealizar al Hombre o al Cosmos, es decir: la Prosa no tiene otro fin artístico que el metafísico obtenido, perseguido no discursivamente sino por impresión de absurdo creído, o de autoinexistencia creída, luego de una preparación, no racionante, progresiva, preanunciada hasta una Conclusión, sino sorpresiva.

Macedonio Fernández

Como se señaló en el capítulo anterior, el segundo momento en la confrontación genérica metafísica–literatura escenificada en la estructuración del proyecto artístico macedoniano es el punto culminante en la configuración de un nuevo género: la metafísica literaria. La estructura de esta especie artística presenta difusas fronteras entre teoría y creación, dando lugar a diversas formas literarias (novelas, cuentos, poemas, minicuentos, etc.) y a una teoría estético-filosófica que el autor denomina “Bellarte de la prosa”. Habiendo sido analizada anteriormente la metafísica literaria desde su expresión en el ámbito creativo, corresponde ahora su análisis en la versión teórica.

En entrevista con César Fernández Moreno, Jorge Luis Borges reconoce la influencia positiva que ejerció el pensamiento macedoniano sobre él, y explica que incluso lo plagió devotamente; sin embargo, considera que el estilo de su maestro le fue perjudicial, pues adolecía de ciertas manías:

Procuró no hablar de la “vida” sino del “vivir”, no hablar del “sueño” sino del “soñar”, usar la palabra “quehacer” continuamente, usar neologismos inútiles. Por ejemplo, se habla de las bellas artes y él prefería hablar de la poesía como “Belarte”. Lo cual no agrega nada, ¿no? [...] Pero yo creo que el genio de él es un genio que quedó en pocas páginas que él escribía y no les daba ninguna importancia, además Él quería influir socráticamente, ¿no?²²⁷

En su momento (1967), esta declaración borgeana sorprendió a más de un crítico, pues suponían que por su frecuente contacto y familiaridad con Macedonio, nadie mejor que Borges debería haber comprendido sus teorías estéticas. Sin embargo, no fue así, y el mismo Fernández Moreno destaca, en otro texto, la incompreensión, olvido o presunto fingimiento por parte del discípulo.²²⁸

Más allá de la pretensión borgeana de mitificar a Macedonio como genio verbal y escatimarle sus aportes a la creación y a la teoría literarias de Hispanoamérica están las obras del autor que responden a los interrogantes de la crítica, tal como ocurre con el volumen III de sus *Obras Completas*, donde se aprecia las formulaciones teóricas macedonianas en torno al dolor (“Crítica del dolor-eudemonología”), el valor (“Teoría del valor-esfuerzo”), el Estado (“Para una teoría del Estado”), la salud (“Para una teoría de la salud”) y el arte (“Para una teoría del arte”).

²²⁷ César Fernández Moreno, “Harto de los laberintos. Entrevista con Jorge Luis Borges”, en Emir Rodríguez Monegal, *Borges por él mismo*, Caracas, Monte Avila, 1991, pp. 173-222.

²²⁸ César Fernández Moreno, “El existidor”, *op. cit.*, pp. XLVI-XLVII.

En consonancia con nuestro propósito de analizar la “Bellarte” macedoniana, nos detendremos en la última de las teorías. De entrada, cabe destacar que no se trata de un mero juego de vocablos o “neologismos inútiles” a los que caprichosamente recurrió el autor, como pensó Borges, sino de la nominalización de una auténtica teoría estético-filosófica para fundamentar la literatura.

Macedonio utiliza indistintamente los términos Bellarte o Belarte para sustituir el concepto de Bellas Artes y diferenciar su propuesta teórico-literaria de las que se refieren al arte en general. En su concepto, Belarte debe llamarse “al Arte, para excluir netamente la sensorialidad, cuyo oficio y cultivo debe llamarse Culinaria”.²²⁹ Según el autor argentino el mejor nombre que debería recibir el arte, especialmente el arte literario, sería el de “Autorística”, en tanto que así se acentúa el sentido del arte como un fenómeno más personal y típico “que no copia mentes ni cosas”.²³⁰

En su introducción a la teoría del arte planteada por Macedonio, Adolfo de Obieta explicó que, desde 1921, la experiencia estética se hizo preocupación creciente en el autor, aspecto que se puede apreciar en sus cartas, artículos y cuadernos de notas, “llegando a dudar de que sin plena posesión de la teoría estética alcance el artista a cumplir su función específica (arte consciente, luego concienical)”,²³¹ y recuerda que esa creciente preocupación por la Belarte no era ajena a los estímulos de sus amigos de *Proa* o *Martín Fierro*, según lo reconocía el mismo autor.

Como se aprecia en sus obras, a Macedonio no sólo le preocupaba el problema de la creación en sí misma sino, ante todo, el trasfondo meditativo que la debía sustentar. En desarrollo de esa preocupación inicia sus reflexiones con una teoría del arte en general a la que articula paulatinamente sus reflexiones sobre novela, poesía lírica, humor y sobre algunos “géneros menores” como cuento y minicuento, hasta configurar el constructo teórico que denominará Bellarte.

Esta preocupación por el trasfondo teórico de la creación literaria que apremiaba a Macedonio, también urgía por la misma época al pensador ruso Mijaíl Bajtín, quien, en su polémica con los formalistas, explicaba que “ningún valor cultural, ningún punto de vista creativo, puede ni debe quedarse al nivel de una simple presencia, de una facticidad

²²⁹ “Para una teoría del arte”, en *Teorías*, p. 236.

²³⁰ *Ídem*.

²³¹ Adolfo de Obieta, “Advertencia”, en *Teorías, op. cit.*, p. 233.

desnuda, de orden psicológico o histórico”,²³² en otras palabras, que para dar cuenta del sentido de una obra de arte no bastaba considerarla como expresión artística en sí misma, sino que era necesario comprenderla en la unidad semántica de la cultura.

Para el investigador ruso la autonomía del arte quedaba establecida y garantizada gracias a su implicación en la unidad de la cultura y al hecho de que, en esa unidad, la obra de arte no sólo ocupara un “*lugar*” aparte sino, principalmente, “un lugar *necesario e imprescindible*”.²³³ Ante la interrogante por el método que habría de dar cuenta de la naturaleza artística de dicha obra, el crítico reconoce la existencia de la poética; sin embargo, observa que en torno a su construcción y aplicación se presentan notorias discrepancias con la propuesta formalista, razón por la cual propone como alternativa fundamentar la poética a partir de una estética filosófica sistemática:

La discordancia metodológica en el dominio del estudio del arte no puede ser superada a través de la creación de un método nuevo, un método más, que participe en el conflicto general entre métodos, explotando a su manera la factualidad del arte, sino que ha de resolverse por el camino de la **fundamentación filosófica sistemática del hecho artístico y de lo específico del arte en la unidad de la cultura humana**. La poética que carece de la base de la estética filosófica sistemática deviene frágil y accidental en sus fundamentos más profundos. *La poética definida sistemáticamente debe ser la estética de la creación literaria*. Tal definición subraya su dependencia de la estética general.²³⁴

Las coincidencias entre Macedonio y Bajtín son interesantes. Sus propuestas surgen en un momento de ruptura y transición: el final del siglo XIX y los comienzos del siglo XX; las dos están precedidas de una importante actividad dialógica (la de Macedonio con los vanguardistas y la de Bajtín con los diferentes núcleos de estudio en los que participó); los dos buscan un trasfondo estético filosófico para el arte en general que deriva en un sustento teórico de la creación literaria; sus miradas analíticas se posan en uno de los géneros de gran trascendencia en la época, la novela, forma estética verbal en la cual descubren fundamentos artísticos esenciales para comprender la cultura y las demás artes. Inspirados en la filosofía, desarrollan un trasfondo meditativo para la creación literaria que denominan “Teoría del arte” (Bellarte) y “Ciencia del arte” (o poética filosófica sistemática), respectivamente.

²³² Mijaíl Bajtín, “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”, en *Teoría y estética de la novela*, op. cit., p. 16.

²³³ *Ídem*.

²³⁴ *Ídem*. La negrilla es nuestra y la cursiva corresponde al autor.

Pese a la apuesta que hacen por diferentes orientaciones filosóficas (Macedonio por la metafísica y Bajtín por la estética filosófica) derivan en planteamientos similares: 1) la obra de arte no puede considerarse simple facticidad, pues está sujeta a un trasfondo meditativo; 2) dicho trasfondo se expresa en una teoría o ciencia del arte que fundamenta la comprensión de la obra artística verbal; 3) esa teoría o ciencia del arte debe estar fundamentada en una estética filosófica; 4) la teoría del arte encuentra sus mayores logros en la prosa artística, especialmente en la novela.

Una de las diferencias substanciales entre los dos pensadores es la actitud que adoptan frente a la metafísica. Mientras Macedonio la acoge y vincula con la estética verbal, Bajtín no la considera pertinente al creer que el problema de la esencia del arte no puede ser el de una metafísica del arte, ya que la ciencia sólo es posible mediante una investigación que se efectúe independientemente de las cuestiones metafísicas. Además, en su momento (1924), considera que ya no existe posibilidad de “polemizar seriamente con la metafísica”²³⁵ pues el espacio de dicha discusión está ocupado por el debate sobre la presunta autonomía de la poética, que por aquella época está planteado en torno a la aspiración de “crear una ciencia acerca de un determinado arte, independientemente del conocimiento y la definición sistemática de la especificidad de lo estético en la unidad de la cultura humana”.²³⁶

Si nos atenemos a los planteamientos bajtinianos del epígrafe en torno al vínculo que debería establecer la estética de la creación verbal con la filosofía estética, y a las coincidencias entre las propuestas de los dos pensadores antes enunciadas, vemos que es posible considerar la teoría del arte sustentada por el autor argentino como una Estética Filosófica. Como se verá en la caracterización de la Bellarte propuesta por Macedonio, su fundamento no radica en la formulación de generalizaciones pseudocientíficas o en la exposición de planteamientos sobre historia literaria, sino en la edificación de un sustento filosófico que funcione como trasfondo meditativo para el arte literario en general y para el proyecto artístico macedoniano en particular, como será expuesto a continuación.

²³⁵ *Ídem.*

²³⁶ *Ídem.*

2.1. LA BELLARTE MACEDONIANA COMO ESTÉTICA FILOSÓFICA DEL PROYECTO LITERARIO

Al explorar el problema del sentido del arte, lo literario y lo poético, la representación artística, los problemas del autor y el lector, etc., en aras de encontrar una fundamentación teórica a su proyecto artístico, Macedonio opta por estructurar una poética o teoría de la literatura de contenido estético-filosófico. En su recorrido, nominaliza, define, caracteriza, estructura en géneros y proyecta creativamente su propuesta.

Comienza asignándole el nombre de Bellarte a su teoría del arte, con lo cual logra deslindarla evidentemente del apelativo de Bellas Artes, en boga desde el siglo XVIII,²³⁷ referido especialmente a la creación en el ámbito de artes como danza, escultura, música, pintura y poesía.

Luego, decide caracterizar la Bellarte a partir de diferentes aspectos, aduciendo con frecuencia lo que considera antiartístico, tendencia a la que le asigna despectivamente el término de “Culinaria”: “El arte es emoción, estado de ánimo, jamás sensación. Por eso he llamado desdeñosamente Culinaria a todo arte que se aproveche de lo sensorial, por su agrado en sí, no como signo de emoción a suscitar”.²³⁸

La fundamentación metafísica de su teoría del arte induce al autor argentino a rechazar por principio el realismo, al que considera la mentira del arte, y explicar que el verdaderismo que conlleva es más propio de la ciencia y la historia que del arte: “lo verídico —dice— sólo existe por documentación y se llama Historia”.²³⁹ Además, precisa que lo que entiende por realismo es todo el arte que no es pura técnica, e incluye en dicha clasificación obras y autores como el *Quijote*, *Madame Bovary*, *Werther*; Proust, Pirandello y Poe.

Al insistir en que el arte sólo radica en la técnica que suscita estados no encontrados en la vida (y tampoco en el autor ni en el lector), Macedonio cita como ejemplo el proceso seguido por la representación teatral para señalar, en forma peyorativa, los aspectos más comunes del realismo:

²³⁷ El término “Bellas Artes” se atribuye al francés Charles Batteux, quien en su obra *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), lo acuñó para aplicarlo originalmente a la danza, la floricultura, la escultura, la música, la pintura y la poesía, añadiendo posteriormente la arquitectura y la elocuencia. http://es.wikipedia.org/wiki/Arte#Etimolog.C3.ADA_e_historia (Consulta del 19-V-2009).

²³⁸ *Op. cit.*, p. 236.

²³⁹ *Ibíd.*, p. 241.

el relato, la descripción, la copia para ver la cual nos llevan al teatro, a ese máximo de miscelánea realista con personas vivientes por personajes, gestos, acentos, trajes, mesas puestas, alcobas, montañas, deflagraciones, relámpagos, para ver allí lo que en la calle vemos todos los días. [...] La psicología humana busca el realismo, pero con otra justificación, no en busca de Arte.²⁴⁰

Según el autor, los intentos de “alucinación de realidad” tendrían eficacia en el realismo pero no serían artísticos al ir en contra del arte. Este último sería, esencialmente, “lo sin realidad, lo limpiamente inauténtico, exento de la miseria informativa, instructiva”.²⁴¹ El arte ideal o Bellarte, sería aquel que procura estados sin motivación pues entre más amplia o abundante sea aquella, menor es el arte. Como señala el autor: “El arte sin autenticidad es el arte auténtico. La no-autenticidad es el signo de un arte auténtico”.²⁴²

Asociados a la diferencia entre un arte auténtico o Bellarte y un arte realista están los términos de belleza y el tema o asunto en arte, que el autor considera como de existencia dudosa, la primera, y carente de algún valor relacionado con el arte genuino, el segundo. Así explica, en relación con la belleza, que no es del arte su expresión natural pues “todo lo que se llama belleza natural es finalista, teleológica, es decir práctica: alusiones a la salud, la bondad, facultades de agilidad, fuerza, etc.; a todo lo que sostiene la vida”²⁴³, y reconoce que sólo habría belleza artística “por expresión estudiada, y tanto más artística cuanto más indirecta, cuanto menos realística, menos copia, menos información”.²⁴⁴

Deslindado el concepto de belleza artística a partir de las características señaladas, el autor precisa su horizonte teórico explicando que entiende por belleza “a la emoción que sólo la inteligencia (no la vida o realidad) puede crear en un tercero, por medios indirectos, no por el camino directo del raciocinio ni por el camino de emociones comunes no estéticas, de la copia o el realismo”.²⁴⁵

En relación con el asunto, sostiene que “carece de toda valía de genuino Arte, es extraartístico”²⁴⁶ y sólo podría ser considerado como un simple pretexto que permite

²⁴⁰ *Loc. cit.*

²⁴¹ *Ibídem*, p. 242.

²⁴² *Ídem*.

²⁴³ *Ibídem*, p. 238.

²⁴⁴ *Ídem*.

²⁴⁵ *Ídem*.

²⁴⁶ *Ibídem*, p. 236.

funcionar a la técnica: “Fuera de la técnica no hay arte; la invención del “asunto” es un juego inocente frente a la riqueza de tramas y temas cotidianos”.²⁴⁷

En apoyo de su tesis acerca de que el arte genuino es sin asunto, es decir, que está exento de causa o sentimiento, el autor ejemplifica con la música, arte que considera una bellarte tipo, sólo superada por la prosa sin asunto y sin sonoridades:

No importa que usemos tan poco la imitación de acentos o gestos del sentimiento, los sollozos o gritos de triunfo o de ira, no los imita la verdadera Música; podría probarlo el hecho del compás en sinfonías y sonatas, siendo que los sentimientos no tienen compás aunque tengan gradaciones, saltos, acallamientos, arrebatos, fuertes y pianísimos, lentos, progresiones, acelerados.²⁴⁸

Una teoría del arte auténtico o Bellarte carecería de genuina justificación si no da cuenta de dos instancias fundamentales de su perspectiva estética: el autor y el lector. En relación con el primero, se considera que es aquel artista consciente que llega a encontrarse en posesión clara de “toda la teoría estética de su arte y obra”²⁴⁹, contrario al escritor realista que vive de “espontaneidades y de ‘no sé qué’ —‘no sé por qué misterio me parecieron lágrimas’, ‘no sé cómo se me ocurrió o tuve esa inspiración’—”. En cuanto al lector, también se postula un lector consciente, es decir, una especie de coautor y personaje a la vez que, ejemplificado desde la Bellarte música, “debe faltarle muy poco para ser el autor de lo que escucha a proposición del autor”.²⁵⁰

2.2. CARACTERÍSTICAS Y GÉNEROS DE LA BELLARTE

Insistiendo en relación con las características de su propuesta estética filosófica, Macedonio llegó a la consideración de que un arte reunía las condiciones de Bellarte cuando en éste se apreciaban los siguientes aspectos: 1) presentar un alto nivel de conciencia, es decir, que sea “menos hijo del entusiasmo por un asunto”²⁵¹; 2) ser más técnico e indirecto, o en otras palabras, cuando es “Versión” y nunca “enunciado”²⁵²; 3) ser menos abultado en asunto: “menos gruesa era su motivación”; 4) no existe la Bellarte mientras se carece de una técnica, “imposible a todo otro arte”, por tanto debe ser única y de uso exclusivo; 5) ser

²⁴⁷ *Ídem.*

²⁴⁸ *IbÍdem*, p. 245.

²⁴⁹ *IbÍdem*, p. 242.

²⁵⁰ *Loc. cit.*

²⁵¹ *IbÍdem*, p. 255.

²⁵² *Ídem.*

más genuino cuando menos grato a los sentidos sea su órgano o medio de comunicación; 6) no ser sensorial pues, en dicho caso, sería un “arte culinaria”.

Para el autor argentino eran espurios en relación con la Bellarte el verso, la declamación, la oratoria, el canto con palabras, la ópera, el teatro dramático y el ensayismo literario que observaba salpicado por didáctica o ciencia; sin embargo, consideraba al cine mudo como “un tipo de arte puro precioso” que se asimilaba a la palabra escrita o hablada “sin gesto, inflexión ni lujos de bella voz”.²⁵³ En su opinión, los signos de la escritura eran desagradables y exentos de toda sensorialidad, razón por la cual se constituían en instrumentos idóneos para la Bellarte. Además, consideraba que el retrato de un anciano descolorido y marchito podía también considerarse como un tipo de arte puro, “*aunque no indirecto como debe ser el arte, sin agrado alguno sensorial*”.²⁵⁴

En cuanto a los géneros de la Bellarte, Macedonio considera que este tipo de propuesta literaria tiene tres géneros puros: “la Metáfora o Poesía, [...] la Humorística Conceptual y la Prosa del Personaje o Novela”, a los que califica como “las solas bellartes puras de la Palabra o Prosa”.²⁵⁵

En la valoración que hace el autor de cada género, aprecia primero “el logro de una autenticación del sentir del autor”. En relación con la novela, explica que el hecho de “recurrir a” no tiene el propósito de hacer creer en ellos sino el de convertir en personaje al lector: “atentando incesantemente a su certeza de existencia, por procedimientos que tratan de hacer desempeñarse como ‘personas’ a ‘personajes’ para, por contragolpe, hacer personaje al Lector”.²⁵⁶

El último de los géneros es la humorística, que Macedonio considera como igual a la novela pues se propone como un *relato* subalterno siempre en Arte, un descuido espiritual del lector, entretenido en aquél, para desconcertar su certidumbre de existencia y de personalidad, el Humorismo Conceptual, el único que es tal, produce el instante de creencia en la racionalidad del absurdo.

En la afirmación de su tesis artística, consistente en un arte sin asunto (“o sea que la motivación o causación de un Sentimiento debe desterrarse del Arte”), el autor considera

²⁵³ *Ídem.*

²⁵⁴ *Ídem.*

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 247.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 255.

que esta acción es lograda por la música, una bellarte tipo que debe ser tenida en cuenta y superada por la prosa. Esta última, considerada como “Prosa o Literatura” (con mayúsculas), deberá ser “sin asuntos, sin sonoridades y sin asociaciones”.

Estos pormenores de la Bellarte macedoniana permiten apreciar la dimensión del fundamento teórico que alcanzó el autor argentino en la acuciosa búsqueda de un horizonte estético filosófico que superara las propuestas de la época y aportara un sustento a su proyecto artístico.

CAPÍTULO III

RESONANCIAS DE LA ORALIDAD PRIMIGENIA EN LA CONVERSACIÓN Y EN EL PROYECTO ARTÍSTICO MACEDONIANO

La palabra novelesca ha tenido una larga prehistoria, que se pierde en la profundidad de los siglos y milenios. Se ha formado y madurado en los géneros orales familiares – poco estudiados- del lenguaje popular hablado, así como en algunos géneros folclóricos y literarios inferiores.

Mijaíl Bajtín

La palabra de Macedonio, como la de los payadores, posee virtudes reveladoras, de un orden anagógico, en el que el asombro es fuente de conocer y de la belleza. La payada mantuvo en la memoria colectiva un sentido del mundo; sus tradiciones y sus ritos fueron depurándose y afirmándose en una lenta maduración.

Antonio Pagés Larraya

En el presente capítulo analizo la forma en que se estructura la oralidad²⁵⁷ en el diálogo macedoniano y sus respectivas resonancias en las creaciones literarias que configuran el proyecto artístico del autor. Considero algunos testimonios de quienes participaron como interlocutores o contertulios en la configuración de dicho diálogo y descubro, a partir de éstos, las huellas de la oralidad primigenia, socrática, criolla y porteña, presentes en la conversación del autor. De igual modo, estudio las características que asume dicha oralidad en algunas de las creaciones literarias macedonianas.

Al explorar el horizonte de sentido que revelan las huellas de la oralidad en el *corpus* discursivo macedoniano, no se pretende auspiciar la confrontación oralidad/escritura que ha promovido algún sector de la crítica en detrimento de las creaciones del autor argentino, sino, por el contrario, se propone ampliar la perspectiva analítica convocando a una forma de dialogicidad en la que se reconoce la importancia de la ecuación oral-escrito en el proyecto artístico del autor y se enfatiza en el análisis de las particularidades de uno de esos aspectos, poco indagado por la crítica: las resonancias de un tipo de oralidad que funciona como trasfondo dialógico tanto de la conversación como de la escritura literaria en la propuesta macedoniana.

Pese a que la ya señalada confrontación entre oralidad y escritura (a partir de la cual no se puede hablar de pensamiento sin excluir la escritura o la filosofía, sin prescindir de la literatura) se convierte en una exclusión recíproca para los sectores de la crítica macedoniana, la propuesta de quienes han investigado la oralidad es que existe un estrecho vínculo entre los elementos de la ecuación oral/escrito, como lo especifica Havelock:

Ambas, la oralidad y la cultura escrita, han sido enfrentadas y contrapuestas una con la otra, pero se puede ver que siguen estando entrelazadas en nuestra sociedad. Desde luego, es un error considerarlas mutuamente excluyentes. Entre ellas hay una relación de tensión creativa recíproca, que tiene a la vez una dimensión histórica, por cuanto las sociedades con cultura escrita han surgido de tradición oral, y una dimensión contemporánea, por cuanto

²⁵⁷ En relación con los términos *oralidad* y *oralismo*, explica Havelock que “hoy en día están en diferente situación y simbolizan concepciones que se han extendido mucho más allá de Homero y los griegos. Estas palabras caracterizan a sociedades enteras que se han basado en la comunicación oral sin utilizar la escritura. También son empleadas para identificar un determinado tipo de lenguaje usado en la comunicación oral. Y por último, se las utiliza para identificar un determinado tipo de conciencia, que se supone que es creado por la oralidad o es expresable en la oralidad”. Eric Havelock, “La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna”, en David Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa, 1998, p. 25. El presente estudio estará orientado al análisis de la oralidad en el *corpus* macedoniano, considerando las dos últimas explicaciones aportadas por Havelock en relación con este tema.

buscamos una comprensión más profunda de lo que podría significar para nosotros la cultura escrita en tanto superpuesta a una oralidad en la que nacimos y que aún gobierna gran parte de las interacciones normales de la vida cotidiana. La tensión parece a veces hacer fuerza en un sentido, a favor de restaurar la oralidad, y luego en el otro sentido, a favor de reemplazarla totalmente por una cultura escrita más elaborada.²⁵⁸

Fundamentados en esa “tensión creativa recíproca” entre las partes de la ecuación oral/escrito que señala Havelock, y considerando la amplitud de los estudios dedicados a la escritura literaria macedoniana, nuestra reflexión se centra en los vestigios de cierto tipo de oralidad presentes en el *corpus* discursivo del autor argentino, a partir del derrotero trazado por algunos estudios e investigaciones que sobre la oralidad se han desarrollado desde comienzos de la década del 70, época en la que aparecen algunas publicaciones que anuncian la importancia de este aspecto en la cultura humana y lo consideran como “objeto de interés intelectual”.²⁵⁹

Textos como *Oralidad y escritura* (1987) de Walter Ong, *El hombre, la escritura y la muerte* (1998) de Jack Goody, un conjunto de artículos compilados por David Olson y Nancy Torrance bajo el título *Cultura escrita y oralidad* (1998), entre los que se encuentran estudios de importantes teóricos de la oralidad como Eric Havelock, D. P. Pattanayak, Barry Sanders y el mismo Olson, entre otros, y *La comarca oral* (1992) de Carlos Pacheco, han sido de gran utilidad a la hora de reflexionar sobre las particularidades de un tipo de oralidad *sui generis* que matiza la conversación macedoniana y ha dejado sus huellas en la obra literaria.

Al concentrar el análisis de la oralidad en los dos aspectos del *corpus* macedoniano antes señalados, circunscribimos el ámbito de estudio al concepto de oralidad secundaria²⁶⁰,

²⁵⁸ Eric Havelock, *ibídem*, pp. 25-26.

²⁵⁹ Al respecto señala Havelock, uno de los asiduos investigadores de la oralidad, que entre 1962 y 1963, en un lapso de escasos 12 meses “aparecieron cuatro publicaciones de las que, en retrospectiva, se puede decir que efectuaron un anuncio conjunto: que la oralidad (o el oralismo) debía considerarse importante. [...] Estos trabajos eran *La galaxia Gutemberg*, de McLuhan (1962), *El pensamiento salvaje* de Levi-Strauss (1962), un artículo de Jack Goody e Ian Watt titulado “Las consecuencias de la cultura escrita” (1963) y, por último, *Prefacio a Platón*, de mi autoría (1963)”. Eric Havelock, *ibídem*, p. 26.

²⁶⁰ Ong denomina “oralidad secundaria” a aquella que expresa la “actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para sus existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión”. Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 20.

en la que el concepto de “discurso oral”²⁶¹, propio de las sociedades con escritura, “rodea y condiciona los usos de los textos escritos”.²⁶²

El discurso oral a menudo se refiere a textos escritos de archivo, a cómo consultarlos, interpretarlos, criticarlos, parafrasearlos y, por último, crearlos, siempre con algún propósito. Este discurso oral sobre textos escritos es el que proporciona un terreno fértil para el pensamiento moderno interpretativo y escéptico.²⁶³

Reconocemos que el *corpus* discursivo macedoniano, además de expresar aspectos que lo relacionan con la oralidad propia de las sociedades con escritura, también revela en su interior huellas de una oralidad primigenia relacionada con algunas formas discursivas antiguas de la cultura occidental y con la expresión oral de los primeros pobladores criollos de la pampa.

Aunque la relación de dicho *corpus* discursivo con aquellas voces primigenias no escapa a la tensión existente entre oralidad y escritura en el ámbito hispanoamericano²⁶⁴, sí logra encauzar esta confrontación mediante una productiva relación dialógica entre las dos partes de la ecuación (oral/escrito), expresada a través del diálogo y en una propuesta literaria que sintetiza algunos aspectos de la oralidad.

3.1. LA EXPRESIÓN DE LA ORALIDAD ARCAICA EN LA CONVERSACIÓN MACEDONIANA

Por paradójico que parezca en un escritor considerado esencialmente cosmopolita y formado exclusivamente en el espacio de una cultura letrada y modernizada, Macedonio expresa un tipo particular de oralidad que se estructura en la conversación de estilo socrático y criollo, aspecto percibido por sus interlocutores vanguardistas.

Una revisión de los estudios e investigaciones fundamentados directamente en la obra del autor argentino, así como de aquellos que la consideran como uno de los referentes

²⁶¹ David Olson y Nancy Torrance (comps.), “Introducción”, en *Cultura escrita y oralidad*, op. cit., p. 13.

²⁶² *Ídem*.

²⁶³ *Ídem*.

²⁶⁴ Carlos Pacheco ha señalado cómo, a partir de los (des)encuentros entre oralidad y escritura surgidos durante la conquista, “de múltiples y profundas repercusiones para ambas culturas “dialogantes”, comienza el desarrollo de lo que más tarde se conceptuaría como la cultura latinoamericana”. Carlos Pacheco, *La comarca oral*, Caracas, Ediciones La casa de Bello, 1992, p. 15.

inevitables en el desarrollo cultural bonaerense de los años treinta,²⁶⁵ permite apreciar una especie de consenso en torno al reconocimiento de un tipo particular de oralidad que caracterizó la conversación macedoniana y dejó sus huellas en las creaciones literarias. Pese a esa aceptación generalizada, es poco lo que se ha aportado hasta el momento en la caracterización de ese tipo de diálogo y en el estudio de su estructuración en las creaciones escritas.

La existencia de algunos testimonios como los de Leopoldo Marechal, Raúl Scalabrini Ortiz y Gabriel del Mazo, entre otros, o de aquellos que hicieron parte de *Los martinfierristas*, (Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza, Córdova Iturburu) permite comprender los espacios y las condiciones en que se fue gestando esa forma particular de oralidad macedoniana que con el tiempo se constituiría en elemento fundante de la escritura artística del autor.

A la par de esos testimonios, la crítica también confirma la presencia de una oralidad primigenia en el discurso macedoniano, puesta en evidencia por los jóvenes de la vanguardia, quienes, además de percibir aquellas voces de los ancestros en la conversación del autor, descubren en su discurso algunos elementos sustanciales de la idiosincrasia porteña provenientes de los antepasados:

Pero no fueron sus coetáneos los que consagraron su actuación, sino los jóvenes de la vanguardia, quienes descubrieron en su discurso *una tonalidad, un fraseo, una idiosincrasia que venía de los ancestros*, una sabiduría profunda que fue gestada por un pensador autónomo y genuino, una fantasía metafísica y mística que podía explicarse en la mesa de café, un humor desopilante y paradójico que sonreía socarrón sobre la “herida absurda” de estas latitudes desamparadas; un discurso, con arraigos en la cultura patricia y en la cultura popular, en las fuentes librescas y en los registros orales, en fin, un *Sócrates criollo* que se fue pergeñando en los mentideros literarios, en el chismorreo boca a boca, en la gracia de las *cachadas* argentinas, hasta convertirse en un mito de nuestra memoria.²⁶⁶

Gracias a esos testimonios y a los innumerables manuscritos, algunos de los cuales aún están pendientes de interpretación y transcripción, sabemos que Macedonio proyectó la

²⁶⁵ La mayor parte de los críticos e investigadores mencionados en el primer capítulo, entre los que se puede incluir a Beatriz Sarlo, con su estudio sobre el desarrollo de Buenos Aires como expresión de una “modernidad periférica”, reconocen la particularidad de la oralidad macedoniana expresada en la conversación.

²⁶⁶ Ana María Camblong, “Performances, artefactos e instalaciones”, en Carlos García y Dieter Reichardt (eds.), *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay. Bibliografía y antología crítica*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2004, p. 10.

expresión oral más allá de su natural función comunicativa y la llevó a constituirse en elemento esencial de su conversación y sus creaciones.

A diferencia de las dificultades que afrontan quienes investigan la tradición oral debido a la carencia de testimonios y referentes que permitan desentrañarla, en el caso de la oralidad macedoniana ha sido posible considerarla y seguir su huella gracias a las versiones de quienes fueron interlocutores del maestro bonaerense, y a que éstos han dejado registro escrito acerca de la trascendencia del pensamiento y las resonancias vocales del autor antes de que se configuraran en sus manuscritos.

Es a partir de aquellos interlocutores y de algunos especialistas en el estudio de la lengua y de la cultura argentinas, cuyos testimonios y estudios analizaremos más adelante, que ha quedado en evidencia el substrato y la tonalidad de esa oralidad a la que la mayoría coincide en señalar como socrática, criolla y de resonancias payadorescas.

En relación con ese primer matiz, el socrático, ya se ha señalado la relación *Zaddik-Jasid* que alcanzaron Macedonio y los jóvenes de la vanguardia martifierrista, cuyo testimonio presenta Jorge Luis Borges en el discurso ante la tumba del maestro, (ver 1.4.2.).

Muchos años después, el mismo discípulo recordará cómo, sutil y silenciosamente, se iban tejiendo los finos hilos de la dupla oralidad-pensamiento metafísico al calor del diálogo en la tertulia de “cierto café de Balvanera”:

Macedonio Fernández la presidía lacónicamente. Para cada uno de nosotros, toda la semana no era otra cosa que la víspera de la noche del sábado. Norah, mi hermana, nos llamaba los macedonios. Los Davove y Enrique Fernández Latour venían de Morón. El diálogo empezaba a las nueve y se dilataba hasta el alba. A nadie le importaba la promoción, tan codiciada ahora. [...] En aquella tertulia, que acabó midiéndose por años, Macedonio nos convirtió al idealismo. [...] Los temas habituales eran la filosofía y la estética. [...] Macedonio, que hablaba poco, de una manera casi imperceptible dirigía nuestro diálogo. *Quienes entonces lo escuchamos no podemos maravillarnos de que los hombres que perdurablemente han influido en la humanidad —Pitágoras, Buda, Jesús— prefirieron la palabra oral a la palabra escrita.* Scripta maner verba volat.²⁶⁷

Testimonios como el de Borges permiten apreciar las características que asume la oralidad en la conversación macedoniana: 1) en consonancia con el espacio en que se produce (la tertulia de café), las cenas de agasajo o la reunión familiar, adopta la forma de

²⁶⁷ Jorge Luis Borges, “Recuerdo de un macedonio. Santiago Davove: primero la palabra”, en *Cromos*, N° 3452, 13 de marzo de 1984.

una “oratoria privada”²⁶⁸ que no sólo estimula el diálogo en sus interlocutores a partir de su profunda sabiduría, sino que construye su estilo en la interlocución con los otros y en el manejo de los sobreentendidos:

Se trata de un estilo oral, aunque parezca su antítesis. La forma de la oratoria privada, que supone un círculo de interlocutores bien conocidos, con los que se manejan todos los sobreentendidos. La presencia real del oyente define el tono y las elipsis. Prueba de que la oralidad es antes que nada musical y tiende a la ilegibilidad. Analizar los discursos de Macedonio en las cenas de *Martín Fierro*: el escenario de su estilo. Sobre ese espacio se cruzan los neologismos, las alusiones, la jerga filosófica, el placer barroco de las incidentales [...] la forma del panfleto y la diatriba, el gusto por el escándalo, la violencia satírica de la polémica, todo eso es convertido por Macedonio en estilo íntimo, en música de cámara.²⁶⁹

La “oratoria privada” que surge de la tertulia de café es también el tipo de conversación que defiende Montaigne, quien, en su ensayo sobre el arte de dialogar, la considera como “el más natural y fructuoso ejercicio de nuestro espíritu”,²⁷⁰ y expresa su postura: “Preferiría yo que un hijo mío aprendiese a hablar en las tabernas antes que en las escuelas de retórica”.²⁷¹

La interlocución en el tiempo entre la reflexión de Montaigne en torno al diálogo y las características que asume el arte de la conversación macedoniana es evidente pues son múltiples los aspectos en que coinciden: interlocutores de espíritu elevado, espacio público, tono coloquial, estilo socrático, entre otros aspectos.

2) La oralidad macedoniana se estructura como una “retórica conversadora”²⁷² jugada “en la sintaxis y en el ritmo de la frase”.²⁷³ Su estilo es interrogativo, “siempre ‘extraviado’ y extraviando al otro en su dialéctica nihilista”²⁷⁴ que deshace la certeza de los argumentos comúnmente aceptados:

Su inteligencia política consistió en mantenerse en la “Continuación de la nada”, porque esta paradoja pega de lleno en el blanco de los grandes argumentos y las verdades establecidas. Se trata de entrar en juego sin reglas acabadas, la regla es no tener reglas absolutas, aceptar la regla de la improvisación y la variación. El encanto y el riesgo del

²⁶⁸ Ricardo Piglia, “Notas sobre Macedonio en un diario”, en *Prisión perpetua*, op. cit., p. 90.

²⁶⁹ *Ibidem*, pp. 90-91.

²⁷⁰ Michel de Montaigne, “El arte de platicar”, en *Ensayos completos*, México, Porrúa, 1991, p. 785.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 788.

²⁷² Ana María Camblong, *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, op. cit., p. 32.

²⁷³ Ricardo Piglia, loc. cit.

²⁷⁴ *Ídem*.

azar: un discurrir errático, que no se sabe dónde va a parar, tampoco se espera encontrar ni descubrir otra cosa que el *propio encuentro de platicadores puestos en la umbralidad de guardar silencio y tomar la palabra*.²⁷⁵

3) La productividad de la conversación macedoniana está fundamentada en el silencio. Su efectividad no radica en la duración sino en las mínimas intervenciones; sin embargo, el contenido preñado de experiencia y sabiduría le permite orientar el diálogo. El propósito no es la imposición discursiva sino la búsqueda del consenso en el oyente.

Esta característica del diálogo macedoniano encuentra una importante sustentación en las reflexiones sobre la conversación que hizo Walter Benjamin, quien explicó como ésta se proyectaba hacia el silencio y determinaba la actitud del oyente, gracias a lo cual adquiriría sentido el hablante, “pues quien guarda silencio constituye una imperceptible fuente de sentido”:²⁷⁶

El que habla se introduce en el que escucha. El silencio se alumbra también en la conversación misma. Todos los grandes tienen sólo una conversación, en cuyos límites espera la grandeza del silencio. En el silencio el ánimo se transforma: el oyente lleva la conversación hasta el límite del lenguaje, mientras que el hablante crea el silencio de un lenguaje nuevo y se convierte en su primer oyente.²⁷⁷

Borges es quien con mayor énfasis destaca esta productividad de la oralidad macedoniana:²⁷⁸ “Antes de ser escritas, las bromas y las especulaciones de Macedonio fueron orales. Yo he conocido la dicha de verlas surgir, al azar del diálogo, con una espontaneidad que acaso no guardan en la página escrita”.²⁷⁹

4) La característica del discurso oral (que “rodea y condiciona los usos de los textos escritos”) señalada por Olson, se desarrolla plenamente en la expresión verbal macedoniana, tal y como el mismo autor explica:

En mis correrías por el mundo impreso cuando he solicitado consuelo, esperanza, instrucción pronta o remedio o alivio inmediato para un malestar, dificultad o preocupación de ese momento, he echado de menos la existencia de un libro que equivaliera a una larga, interminable conversación con un amigo inteligente observador y que estuviera en la plenitud de su vigor intelectual y experiencia. Una conversación que no eludiera las

²⁷⁵ *Ídem.*

²⁷⁶ Walter Benjamín, *La metafísica de la juventud*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 100.

²⁷⁷ *Ídem.*

²⁷⁸ Como hemos señalado en el capítulo primero, ese énfasis en la oralidad de Macedonio influirá en el poco valor que le atribuye Borges a la obra escrita de su maestro.

²⁷⁹ Jorge Luis Borges, “Discurso ante la tumba de Macedonio Fernández”, *loc. cit.*

repeticiones y la pobreza de estilo ni esquivara la confesión de flaqueza de miserias y de escepticismos de parte del autor, pero especialmente un libro que tuviera la peculiaridad de ser interminable.²⁸⁰

Esta reflexión deja en evidencia varios aspectos relacionados con la oralidad macedoniana expresada en la conversación. En primer lugar, el vínculo entre conversación y lectura, consideradas por el autor como procesos “análogos”; en segundo, el nexo entre la ecuación oral/escrito y los componentes espirituales de lo afectivo, lo intelectual y la experiencia; en tercero, algunas características de la conversación “mostrando en su propio cuerpo las marcas de la incertidumbre, del error, de la contradicción, de la duda”.²⁸¹ Estas características funcionan también para la otra parte de la ecuación, la escritura, ya que “se escribe y se lee como se conversa”.²⁸²

Otro aspecto a resaltar de dicha oralidad es el énfasis en el principio de inacabamiento, pues éste caracteriza por antonomasia a la conversación. El consensual diálogo macedoniano expresa su convicción en que las palabras que lo constituyen no son las primeras ni las últimas, razón por la cual queda siempre abierto y proyectado su inacabamiento a la lectura y la escritura:

La conversación y sus sucedáneos leer/escribir no consisten en resultados, en productos terminados, sino en procesos inacabados, tanto en sus propias facturas que van mostrando el hacerse en el ejercicio de la práctica cuanto en la posibilidad siempre abierta del “otro” que entra en el juego y pone en marcha la máquina de significar. De ahí que resulte “interminable” si se define la conversación en estos “términos”. Tales “términos” implican una posición crítica al apriorismo del pensamiento: no hay proyecto previo (mucho menos proyecto cerrado) al proceso que lo ejecuta. Se descubre, se inventa, se imagina, se vacila, se contradice, etc., en el hacerse lectura; escritura, es decir conversación.²⁸³

3.2. RESONANCIAS DEL “DIÁLOGO SOCRÁTICO” EN LA PROPUESTA ARTÍSTICA MACEDONIANA

Al recordar a Macedonio en su autobiografía, escribe Borges: “Su genio sobrevive sólo en unas pocas páginas; *su influencia fue de naturaleza socrática*”.²⁸⁴ Otros interlocutores del autor argentino, como Gabriel del Mazo y Raúl Scalabrini Ortiz, también percibieron en la

²⁸⁰ *Teorías*, pp. 107-108.

²⁸¹ Ana María Camblong, *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, op. cit., p. 30.

²⁸² *Ídem*.

²⁸³ *Ibidem*, p. 31.

²⁸⁴ Jorge Luis Borges, *Autobiografía*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999, p. 78. La cursiva es nuestra.

oralidad macedoniana las huellas de la discursividad socrática. El primero evoca una “*verdadera mayéutica socrática*, que era una nueva forma del interés por el interlocutor”,²⁸⁵ mientras el segundo explica la interlocución macedoniana:

Es suave y cauto para hablar. No prodiga sus palabras. Escucha en silencio, pero si su interlocutor se desvía del recto camino, Macedonio le orienta con *interrogaciones socráticas*, articuladas negligentemente. Destruye las vehemencias sin atacarlas, oponiéndoles un concesivo ¿le parece? que es una invitación a reflexionar.²⁸⁶

La crítica vinculada al entorno argentino también ha coincidido en la percepción de algunas características socráticas en la expresión verbal macedoniana. Camblong se refiere a un “*aura socrática* en torno a la proverbial conversación macedoniana”,²⁸⁷ mientras que Juan Carlos Foix explica: “Si un heleno hubo que por asistir a cada cual en su alumbramiento llamóse Partero y mayéutica a los medios de que se valió, aquí había otro, juglar de Buenos Aires, que por el método de la cortesía hacía otro tanto”.²⁸⁸

Estas observaciones tanto de los interlocutores macedonios como de la crítica, permiten conjeturar que en la estructuración de la propuesta macedoniana, bien sea en su forma oral o en sus creaciones escritas, están presentes algunas resonancias del “diálogo socrático”, cuya asimilación le ha impreso un sello particular a una propuesta que, si bien recuerda la expresión verbal del filósofo griego, también establece claras diferencias con ésta.

En esencia, se trata de indagar en un ámbito dialógico en el que se requiere percibir la interacción del discurso macedoniano con voces de origen lejano, marcadas por “siglos y siglos de utilización en los discursos más disímiles, en contextos muy diversos, habiendo pasado de una lengua a otra, de un marco cultural a otro”.²⁸⁹ Un ámbito en el que “las resonancias polifónicas se vuelven un ensordecedor griterío que viene desde el fondo de la Historia”.²⁹⁰

²⁸⁵ Gabriel del Mazo, “Entrevista”, en Germán Leopoldo García, *Hablan de Macedonio Fernández. Entrevistas*, op. cit., 1996, p. 32.

²⁸⁶ Citado por Ana María Camblong en *Retórica y política de los discursos paradójicos*, op. cit., p. 37. La cursiva es nuestra.

²⁸⁷ *Ibíd.*, p. 49.

²⁸⁸ Juan Carlos Foix, “Meditación de la novedad”, en *Museo*, op. cit., p. 502.

²⁸⁹ Ana María Camblong, *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, op. cit., p. 97.

²⁹⁰ *Ídem.*

Ese dinamismo del contexto dialógico influye de manera decisiva en la renovación y el cambio de la palabra primigenia ubicada en el *gran tiempo* que, como señala Bajtín, posibilita a cada sentido su fiesta de resurrección:

No existe ni la primera ni la última palabra, y no existen fronteras para un contexto dialógico (asciende a un pasado infinito y tiende a un futuro igualmente infinito). Incluso los sentidos *pasados*, es decir generados en el diálogo de los siglos anteriores, nunca pueden ser estables (concluidos de una vez para siempre, terminados); siempre van a cambiar renovándose en el proceso del desarrollo posterior del diálogo. En cualquier momento del desarrollo del diálogo existen las masas enormes e ilimitadas de sentidos olvidados, pero en los momentos determinados del desarrollo ulterior del diálogo, en el proceso, se recordarán y revivirán en un contexto renovado y en un aspecto nuevo. No existe nada muerto de una manera absoluta: cada sentido tendrá su fiesta de resurrección. Problema del gran tiempo.²⁹¹

Comenzamos la exploración de ese contexto dialógico desde la voz macedoniana, que revive la figura socrática llena de sabiduría y proclive a la interacción dialógica, en la analogía que establece con William James, filósofo norteamericano con quien Macedonio estableció similar relación a la que en su momento existió entre Sócrates y Platón:

Le han llamado el Moderno Sócrates. Lo ayudará en todo problema de biología, psicología, ética y metafísica. Y ante todo predispóngase a librarse de la lógica pura, pues es una total vacuidad verbal, sofisma de los eleatas, escolástica, silogismo, axiomas, principios de razón, apriorismo, primeros principios, deducciones, inducción fundada y animada, incesante observación experiencial.²⁹²

Otra perspectiva útil para comprender la condición socrática de Macedonio es la actitud humorística con la que relata su situación doméstica en carta a Francisco Luis Bernádez:

...estoy lleno de dificultades para toda acción práctica porque a causa de dolencia vivo a oscuras (así lo tenía Xantipa a Sócrates, quien jovialmente declaraba: Sólo sé que no sé nada —de lo que hace mi mujer, se entiende—) y todo detalle manual, visual, etcétera, me es difícil.²⁹³

²⁹¹ Mijaíl Bajtín, “Hacia una metodología de las ciencias humanas”, en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1985, pp. 392-393.

²⁹² Carta a Enrique González Tuñón, s/f, circa 1941-1943. Citada por Ana María Camblong en *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, op. cit., p. 45.

²⁹³ *Epistolario*, p. 16.

El cuento “Las linternas diurnas de los atenienses”,²⁹⁴ surgido de una anécdota relacionada con la *Revista Oral*²⁹⁵, evidencia el humor macedoniano en la comprensión de la ironía socrática:

Diógenes soltero y viviendo en una cueva no sabía que no sabía nada porque no tenía la Jantipa de Sócrates que a éste nada le dejaba saber en casa y lo atolondraba tanto que también dudo supiera que no sabía nada; esto requiere para saberse la tranquilidad de estudio: que no hay para marido. Se atribuye a Sócrates haberlo dicho; hasta esto es inseguro.²⁹⁶

Según Camblong, tanto Sócrates como Macedonio se ubican en espacios históricos en los que introducen rupturas o inflexiones desestabilizantes, a la vez que “materializan en sus prácticas y en sus modales la emergencia de interpretantes arcaicos que vienen de los ancestros, de linajes textuales atesorados y al mismo tiempo casi olvidados”.²⁹⁷

Considerado como uno de esos linajes textuales de naturaleza arcaica, el “diálogo socrático” se constituye en el núcleo de interacción dialógica que no sólo posibilita revivir el diálogo en el tiempo entre Sócrates y Macedonio, sino que sirve de referente para la relación entre los hombres en determinado momento de su historia, tal como ocurre con las duplas Sócrates-Platón y Macedonio-Borges, cuyo vínculo está fundado en el reconocimiento del diálogo como instrumento para el pensamiento común.

En sus investigaciones sobre la retórica antigua, Roland Barthes explicó cómo la retórica platónica descarta lo escrito y busca la interlocución personal, la *adhominiatio*,²⁹⁸ pues “el modo fundamental del discurso es el diálogo entre el maestro y el discípulo, unidos por un amor elevado. *Pensar en común*, tal podría ser la divisa de la dialéctica. La retórica es un diálogo de amor”.²⁹⁹

Por su parte, Bajtín señala que, en el primer y segundo período de los *Diálogos* de Platón, aún se conserva “el reconocimiento de la naturaleza dialógica de la verdad en su visión filosófica del mundo, aunque en una forma debilitada”, razón por la cual ese tipo de

²⁹⁴ *Relato*, pp. 64-65.

²⁹⁵ Una de las creaciones en que participa Macedonio con los jóvenes *martinfierristas*, cuya anécdota se relaciona con el “diálogo socrático” en su momento de oralidad.

²⁹⁶ *Relato*, p. 64.

²⁹⁷ Ana María Camblong, *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, op. cit., p. 46.

²⁹⁸ Roland Barthes, *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*. Citado por Ana María Camblong en *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, op. cit., p. 47.

²⁹⁹ *Ídem*.

expresión verbal “no se transforma aún en un simple modo de exponer las ideas preconcebidas (con fines pedagógicos), y Sócrates aún no se convierte en ‘maestro’”.³⁰⁰

La interlocución macedoniana con aquellos aspectos de los discursos primigenios señalados por Barthes y Bajtín, encuentra coincidencia con el “pensar en común” entre iguales. Es decir, se descarta la relación maestro-discípulo, y todo lo que implique condicionamientos académicos, para darle curso a la amistad dado que, en el caso del pensador criollo, ésta es considerada como una de las formas del amor: “Porque en Macedonio la amistad tenía una significación muy profunda, por ser la amistad una de las formas del amor, precisamente ¿no?”³⁰¹

En su estudio sobre historia de los géneros literarios, Bajtín destaca el “diálogo socrático” como un género literario especial, ubicado en el ámbito de la literatura carnavalizada y dotado de algunas características particulares que le dieron un lugar preeminente en la Antigüedad clásica. Según el teórico ruso, el “diálogo socrático”, junto con otros géneros constituidos a finales de la Antigüedad clásica y durante la época helenística, hacen parte de una “zona específica de la literatura” denominada por los antiguos lo cómico-serio.³⁰²

Los estudios Bajtínianos acerca del “diálogo socrático” explican que este género crece “sobre una base carnavalesca y se encuentra profundamente compenetrado de la percepción carnavalesca del mundo, sobre todo, por supuesto, en la fase socrática *oral* de su desarrollo”.³⁰³ La influencia transformadora de ese tipo de percepción feliz del mundo determina la caracterización del dominio de lo cómico-serio.

Entre las características más importantes señaladas por Bajtín acerca de los géneros cómico-serios se mencionan las siguientes: 1) Tratamiento novedoso de la realidad, es decir, la recurrencia a la “*actualidad* más viva y a menudo directamente cotidiana”³⁰⁴; 2) distanciamiento de la tradición para buscar fundamento en “la *experiencia* y en la *libre invención*”³⁰⁵ que, como explica el pensador ruso, “se trata de toda una revolución en la

³⁰⁰ Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 156.

³⁰¹ Leopoldo Marechal, “Entrevista”, en Germán Leopoldo García, *Hablan de Macedonio Fernández*, *op. cit.*, p. 68.

³⁰² Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, *op. cit.*, p. 151.

³⁰³ *Ibidem*, pp. 154-155.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 153.

³⁰⁵ *Ídem*.

historia de la imagen literaria”³⁰⁶ y 3) una “deliberada heterogeneidad de estilos y de voces”.³⁰⁷

En su fase evolutiva, el género denominado “diálogo socrático” asume el rasgo de las memorias; sin embargo, será prontamente transformada gracias a la actitud libre y creativa de sus cultores, quienes conservarán tan sólo el método socrático del “descubrimiento dialógico de la verdad y la forma externa de un diálogo escrito enmarcado en un relato”.³⁰⁸

Inicialmente, el género del “diálogo socrático”, ya en la fase literaria de su desarrollo, tenía carácter casi de memorias: se trataba de los recuerdos de aquellas conversaciones reales con Sócrates, los apuntes de las pláticas recordadas enmarcadas en un breve relato. Pero muy pronto la actitud libre y creativa hacia el material salva el género de sus limitaciones históricas y memorísticas conservando en él tan sólo el mismo método socrático del descubrimiento dialógico de la verdad y la forma externa de un diálogo escrito enmarcado en un relato. Este carácter libremente creativo lo tienen los “diálogos socráticos” de Platón y, en menor grado, los de Jenofonte y los de Antífeno, que conocemos por algunos fragmentos.³⁰⁹

Si bien la propuesta macedoniana guarda notables diferencias con la versión originaria del “diálogo socrático”, su relación dialógica con éste radica en que los dos se ubican en la influencia de la percepción carnavalesca del mundo y en el ámbito de los géneros cómico-serios, los cuales desentronizan la realidad y estimulan una nueva forma de relación humana en la perspectiva de dialogar en torno a la verdad. Pese a la distancia en el tiempo en relación con el “diálogo socrático”, se puede afirmar que la discursividad macedoniana contiene en su interior las huellas de lo carnavalesco.

Bajtín ha explicado que los géneros contemporáneos (relacionados con la percepción carnavalesca del mundo, si bien mantienen un vínculo remoto con las tradiciones de lo cómico-serio) conservan un fermento carnavalesco que los distingue de otros:

La percepción carnavalesca del mundo posee una poderosa fuerza vivificante y transformadora y una vitalidad invencible. Por eso, incluso en nuestra época, los géneros que tienen un vínculo aunque sea muy remoto con las tradiciones de lo cómico-serio,

³⁰⁶ *Ídem.*

³⁰⁷ *Ídem.*

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 155.

³⁰⁹ *Ídem.*

conservan un fermento carnavalesco que los distingue de otros; guardan siempre un sello especial gracias al cual los reconocemos. Un oído atento siempre adivina los ecos más lejanos de la percepción carnavalesca del mundo.³¹⁰

A continuación analizaremos el “fermento carnavalesco” que, en forma de resonancias del “diálogo socrático”, se percibe en la propuesta estética macedoniana, teniendo en cuenta las características que señala Bajtín de ese género primigenio:

1. Al igual y como ocurre con el “diálogo socrático”, en cuya base genérica está “la noción socrática acerca de la naturaleza dialógica de la verdad y del pensamiento humano acerca de ésta”,³¹¹ en el discurso macedoniano el dialogismo se configura como elemento esencial de la búsqueda de la verdad. Como han señalado sus interlocutores, en las reuniones Macedonio hablaba muy poco; sin embargo, lo sustancial eran sus comentarios, nunca afirmativos y siempre en procura de dilucidar junto con sus acompañantes la verdad en torno al tema en conversación, que bien podía ser el idealismo, la esencia del ser o la literatura.

Además, posibilita esta búsqueda dialógica de la verdad la disposición amigable de quienes participan en la tertulia, el agasajo o la reunión familiar. Empezando por Macedonio, quien expresa generosidad y profundo amor por sus amigos, a los que siempre atribuye lo mejor que él piensa y les insta a participar con frases o gestos suaves y amables.

Entre aquellos conversadores la amistad se profundiza cuando más candente es la discusión y mayores argumentos se exhiben en la réplica, pues en el ámbito dialógico es donde se descubre el conocimiento de sí mismo y de los otros y sus limitaciones en relación con la indagación de la verdad en torno al tema objeto de discusión:

Todos los participantes han sido grandes conversadores que experimentaban fervor y placer en la charla amistosa, en la discusión de ideas y en el contrapunto humorístico, al tiempo que le atribuían al diálogo un efectivo ejercicio del intelecto, una potencia creativa y estimulante. En este clima dialógico por excelencia, Macedonio se constituye en el “Gran conversador”, el Conversador de los conversadores, entrenamiento y fama que ya traía desde su más temprana juventud. Esto es: la conversación, no sólo era un valor de longeva tradición entre lo intelectuales porteños, sino que además, Macedonio siempre tuvo un papel destacado en estas prácticas civiles.³¹²

³¹⁰ *Ibídem*, p. 152.

³¹¹ *Ibídem*, p. 155.

³¹² Ana María Camblong, “Performances, artefactos e instalaciones”, en <http://www.macedonio.net/critical/perfartinst.php>

Aunque doblaba en edad a sus interlocutores y éstos lo convirtieron en el centro de sus debates, Macedonio actuó siempre al margen para permitir el desarrollo del diálogo y la expresión de las voces individuales, no ostentó nunca su edad como condición de autoridad y credibilidad, ni creyó encarnar en sí mismo la verdad; tampoco urdió acuerdos para derrotar argumentos, ni fraguó trampas para lograr algún propósito; en esencia a lo que aspiró siempre fue a descubrir en todo diálogo “el lado de hablar de los otros y de ese lado se puso él”.³¹³

2. Si en la base de la conversación macedoniana está la naturaleza dialógica de la verdad, aspecto en el que coincide con el “diálogo socrático”, su método para poner en evidencia aquella difiere del propuesto por el filósofo griego pues, en lugar de la *mayéutica*, Macedonio recurre a la *cortesía*. Como lo atestiguan interlocutores y críticos, la *cortesía* adquirió especial dimensión en la expresión del pensador argentino, quien, al ejercitarla, demostró que por otra vía diferente a la *mayéutica* no sólo se hace dialógica la búsqueda de la verdad en la filosofía o el arte, sino que se dialogiza a partir del otro la comprensión de sí mismo:

En esas reuniones, Macedonio hablaba quizá tres o cuatro veces, arriesgando sólo unos pocos comentarios que en apariencia iban dirigidos exclusivamente a la persona que tenía al lado. Esos comentarios nunca eran afirmativos. Macedonio *era muy cortés* y hablaba con voz muy suave, diciendo por ejemplo: “Bueno, supongo que habrás notado...”. Y entonces soltaba alguna idea muy sorprendente y original. Pero invariablemente atribuía esa idea a quien lo escuchaba.³¹⁴

Juan Carlos Foix ha señalado cómo, de la actitud macedoniana frente a los otros y a su propio quehacer, surgen dos situaciones: “un nuevo arte de amar, que consiste en desterrarse de sí mismo, y un don fragante y *piadoso* (la palabra es suya) de la *cortesía*”.³¹⁵ A partir de esta última, Macedonio contribuye al descubrimiento de cada uno, como en otra época lo hicieran sus ancestros griegos aunque con un método diferente.

También está en lo dicho su don de *cortesía*. Alcanzó en ello, me dicen sus amigos, perfecciones supremas. Para cada situación inventaba una fórmula diferente. La *cortesía* está en las maneras, ¿y dónde iba a estar?; lo que pasa es que ellas, las formas, también son sustancia, como el traje en la poesía, del cual no carece ni aun desnuda. [...] *Cortesía es*

³¹³ Juan Carlos Foix, “Meditación de la novedad”, en *Museo*, *op. cit.*, p. 500.

³¹⁴ Jorge Luis Borges, *Autobiografía*, *op. cit.*, p. 71. La cursiva es nuestra.

³¹⁵ Juan Carlos Foix, *op. cit.*, p. 501.

producir operaciones merced a las cuales nazca y surja al mundo la persona original y recóndita que es cada uno.

El jugador es, pues, introductor de cada uno en sí mismo. Logrado su objeto, se va. “Pongo los sueños entre comillas —escribe— por si yo, que soy ensueño para otros, alguna vez me le aparezco al lector en su mente, le sea posible a éste distinguirme por las comillas como ensueño suyo”.³¹⁶

En la interlocución libertaria que genera la cortesía macedoniana no tienen aplicación la síncretis y la anácrisis propias del “diálogo socrático”, pues en esta conversación no se concede ninguna importancia a la técnica de las intervenciones o de los diferentes “discursos-opiniones”,³¹⁷ ni a las formas de “provocar el discurso del interlocutor”,³¹⁸ sin embargo, sí está presente la confrontación de diversos puntos de vista en relación con un objeto (tema) determinado y el estímulo de la intervención mediante el discurso amable y estimulante dialogiza la búsqueda de la verdad en la que se fundamenta la discursividad macedoniana.

3. La indagación socrática implicaba una serie de pasos. Empezaba por convocar en torno suyo a un grupo de interlocutores para después confrontarlos en búsqueda de la verdad, fungiendo como “partero” de aquella. Por el contrario, la conversación macedoniana renuncia a toda metodología; no se propone llegar a un producto discursivo terminado, sino que construye la verdad en el proceso del diálogo sin que se pueda dar por concluida la discusión; reivindica la ilógica, la contradicción y el absurdo como elementos sustanciales para explorar nuevos horizontes de sentido y desecha el didactismo al que pueden llegar algunos discursos con tono dialogado, como lo explicita el autor en la siguiente consideración:

Ni he incurrido en la obra doctrinaria en diálogo (Platón, Berkeley, Malebranche, Schelling, Fichte, proudhon, Comte), donde se ve temblando al discípulo, en adoración del maestro que gasta una modestia que no soporta objeciones, decirle balbuceando: “¿No le parece, Maestro, que no es de noche sino de día?”³¹⁹

Camblong ha observado cómo la lógica socrático-platónica, que acude a la razón para arribar a la meta, “no soporta” el gesto indolente macedoniano, las preguntas del

³¹⁶ *Ibidem*, p. 502. La cursiva es nuestra.

³¹⁷ Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, op. cit., p. 156.

³¹⁸ *Ídem*.

³¹⁹ *Relato*, p. 176.

pensador bonaerense “articuladas negligentemente”,³²⁰ la desaplicación que encuentra verdades desde otra perspectiva:

Los hábitos intelectuales macedonianos no sólo conllevan esa impronta displicente, sino que además la reivindican: la negligencia es una modalidad articularia de los ordenamientos desordenados. [...] Macedonio desprecie de tanta aplicación, los desaplicados también encuentran verdades, también saben cosas interesantes.³²¹

4. Como hemos señalado anteriormente, si bien es cierto que se perciben algunas resonancias del “diálogo socrático” en la discursividad macedoniana, también lo es que los matices asumidos por ésta le imprimen un sello particular que la diferencia de aquél. Aspectos tan influyentes como las premisas epistemológicas fundamentadas en la indagación sobre metafísica, idealismo, muerte, literatura, etc., y las funciones que desempeñan el silencio y la escucha en la conversación macedoniana, determinan la notable diferencia con aquel diálogo primigenio.

Las características del silencio y la escucha, tan difíciles de cultivar entre los seres humanos, encuentran en la conversación macedoniana un espacio propicio para su desarrollo. En el caso de la escucha, por ejemplo, no se trata de ejercer una escucha meramente formal, sino de considerar en silencio la trascendencia que tiene el mensaje del otro y otorgarle su respectivo valor en la réplica:

Vuelvo a decirle lo que significaba la atracción del diálogo con Macedonio, su conversación. Por de pronto una característica muy difícil de encontrar en los hombres: el escuchaba y sabía escuchar. Y le interesaba efectivamente lo que el interlocutor le decía. No simulaba interesarse, sino que le interesaba realmente.

Y eso, entonces, retrovertía sobre el interlocutor en un sentido sumamente favorable para la comunicación, o algo más: para la comunión.

Y cuando llegaba su momento (como él era según decía un almista y lo que le interesaba primordialmente era el conocimiento del alma) empezaba entonces su andanada de preguntas, una verdadera mayéutica socrática, que era una nueva forma del interés por el interlocutor.³²²

En cuanto al silencio, éste marca ostensiblemente la dinámica de la interlocución en el diálogo macedoniano: “La condición del silencio escuchante dispone los interlocutores

³²⁰ Así se refiere Raúl Scalabrini Ortiz a las preguntas de Macedonio. Citado por Ana María Camblong, en *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, op. cit., p. 48.

³²¹ *Ibídem*, p. 49.

³²² Gabriel del Mazo, op. cit.

en un espacio de movimientos flotantes, difusos desplazamientos, de dinámicas imprevisibles”. Callar es también imprimir pausas y turnos a la expectante interlocución de los participantes y, a la vez, demostrar una estimulante actitud de genuino interés por la expresión verbal del otro:

El que calla otorga. La garantía del encuentro sin trampas, sin falsa atención. En efecto, no se trata de “tener una atención” de tipo protocolar, sino de donar su tiempo al otro, de donar su deseo a la palabra del otro. “Darse al otro” no puede confundirse con la dádiva, porque todo sesgo de piedad o de condescendencia descompone el cronotopo conversacional del *Almismo ayoico*.³²³

5. Al igual que en el “diálogo socrático”, en la conversación macedoniana los participantes son *ideólogos*. Tanto Macedonio como los jóvenes interlocutores martinfierristas se ubican en un espacio vanguardista donde polemizan con la tradición y apuestan por la renovación de la literatura. Los debates que realizan al margen de la academia trascienden a las revistas y periódicos de la época.

Según Borges, Macedonio es uno de esos personajes venerados que, por motivos singulares, se salvan de la demolición general que promueven los vanguardistas gracias a su genialidad y a que la juventud martinfierrista lo seleccionó como referente de inspiración, hasta el punto de declararlo como precursor del ultraísmo. En su ensayo sobre “Las ‘nuevas generaciones’ literarias” dirá Borges:

Es muy sabido que no hay generación literaria que no elija dos o tres precursores: varones venerados y anacrónicos que por motivos singulares se salvan de la demolición general. La nuestra eligió a dos. Uno fue el indiscutiblemente genial Macedonio Fernández, que no sufrió de otros imitadores que yo; otro, el inmaduro Güiraldes³²⁴.

Por su parte, Macedonio reconoció el trato deferente de aquellos jóvenes, casi todos artistas (poetas, pintores, prosistas, músicos), y el “sano trueque de posiciones”³²⁵ al que llegaron:

En mi breve figuración literaria he sido con bondad atendido y fácilmente comprendido. De la juventud, de los ejercitantes de lírica desde 1925; al punto que en los dos últimos años mi noción de Conducta y de Beldad me fue desmenuzada por ellos [...]. Es sano este

³²³ Ana María Camblong, *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, op. cit., p. 50.

³²⁴ Jorge Luis Borges, *Textos cautivos*, Barcelona, Tusquets, 1990, p. 100.

³²⁵ *Museo*, p. 312.

trueque de posiciones. Veremos si he aprendido a leerlos, si valgo como lector útil y operante, es la operatividad que me resta, que vigile vuestra perfección: plaudente y severo integran amistad. Sólo nombro a los que me inauguraron escritor, no a amigos anteriores, ni a tantos que luego conocí y tanta modestia ejercitaron en mostrar aprecio por mis dichos y opiniones: prosistas, poetas (estetas antes que todo son los artistas nuestros) músicos, pintores, metafísicos, entre los cuales ya está el que ha de ser lo que creyeron que sería yo.
326

En estas reflexiones de Macedonio se observa la expresión de un espíritu autoconsciente que se ubica históricamente en relación con sus interlocutores y proyecta en forma futura el destino del arte. Además, pronostica que entre aquellos intelectuales “ya está el que ha de ser lo que creyeron que sería yo”, vaticinio que inevitablemente conduce a su interlocutor más próximo, Jorge Luis Borges.

En el mismo texto, Macedonio evidencia la relación existente entre las tertulias de La Perla y la condición ideológica de los asistentes:

Quizá me haga lugar para una crónica aquí de las tertulias de “La Perla”. Alguna vez debo hacerlo si no aquí. *Cada artista joven era un pensar de arte: ese nudo de inquietud y busca que traían todos, santidades y modificaciones de la Estética, quisiera estudiar uno por uno.* Había los seguros como Xul Solar, E. González Tuñón y R. Scalabrini Ortiz, González Lanuza, y los realistas y científicos o sociológicos en arte; pero me prefiere atención estudiar a los torturados: C. Mastronardi. R. Molinari, F. L. Bernárdez, Rega Molina que tuvieron aventura de libro luego, y saber cómo les fue interiormente cuando tuvieron libro de su arte, del arte de ellos de cada uno de ellos.³²⁷

Tanto la tertulia como sus participantes se constituyen en hechos ideológicos de la “búsqueda de la verdad y de su puesta a prueba”. La escenificación de ese evento excepcional tiene como motivo el “nudo de inquietud” y el deseo de búsqueda en torno a la estética y a la esencia del ser que “traían todos”, y en el que “cada artista joven era un pensar de arte”:

Nos reuníamos los sábados a la noche en el bar La Perla, en la Plaza del Once. Allí conversábamos hasta el amanecer, en una mesa presidida por Macedonio. Así como en Madrid Cansinos había representado todo el conocimiento, Macedonio pasó a representar el pensamiento puro. En esa época yo era un gran lector y salía muy poco (casi todas las noches después de cenar me acostaba y leía), pero durante la semana me sostenía la idea de que el sábado vería y oiría a Macedonio. Vivía cerca de casa y yo hubiera podido ir a visitarlo en cualquier momento, pero pensaba que no tenía derecho a ese privilegio, y que

³²⁶ *Ídem.*

³²⁷ *Ídem.* La cursiva es nuestra.

para dar al sábado de Macedonio todo su valor tenía que abstenerme de verlo durante la semana.³²⁸

6. En el ámbito dialógico generado por la conversación macedoniana concuerdan el estímulo y la invitación a recurrir al discurso con la situación temática del diálogo, aspecto que, como los antes señalados, también se asimila al “diálogo socrático”. Esta característica puede apreciarse en el brindis y en el discurso de la *Revista Oral*, géneros menores en los que se determina el carácter especial del discurso macedoniano. En estas formas discursivas explora Macedonio el absurdo, que en muchos casos deriva en humor y sorpresa, tal como ocurre con “La oratoria del Hombre Confuso”:

Le voy a contar cómo apareció: en uno de esos banquetes que teníamos nosotros, esos banquetes que terminaban siempre de manera caótica, Macedonio se levantó y leyó *La oratoria del Hombre Confuso*; la sorpresa fue sensacional, cada línea era un estallido de risa”.³²⁹

El discurso, cuyo contenido debía estar dirigido al homenaje que le rendían las revistas *Martín Fierro* y *Proa* al pintor Pedro Figari, deriva en una absurda disquisición que no se relaciona con el acontecimiento y evoca una serie de situaciones que causan el estallido de risa en la concurrencia, como lo recuerda Francisco Luis Bernárdez. Al final del breve discurso macedoniano, clasificado como uno de los brindis de Recienvenido, explica el autor:

Aquel discurso no pudo, pues, ser aprovechado y ahora su texto en parte se me enredó con las palabras que hubieran sido de oportunidad.

Tan infelices experimentos oratorios me han disuadido, doctor Figari, no obstante la admiración y afecto que quisiera atestiguaros, de dirigiros una sola palabra en el acto de homenaje que os tributamos.³³⁰

La fractura de la lógica discursiva mediante el absurdo y la estructuración del tema en el ámbito del humor expresan la libertad de creación que distensionan las expectativas de los asistentes y permite compartir dialógicamente la intención del creador a partir de la risa. Estos aspectos de la discursividad macedoniana, que marcan no sólo su expresión oral sino

³²⁸ Jorge Luis Borges, *Ídem*.

³²⁹ Francisco Luis Bernárdez, “Entrevista”, en Germán Leopoldo García, *Hablan de Macedonio Fernández. Entrevistas*, op. cit., p. 88.

³³⁰ *Papeles de Recienvenido*, pp. 51-53.

parte de sus creaciones escritas, recuerdan sus vínculos remotos con la expresión popular carnavalesca del “diálogo socrático”.

3.3. LAS HUELLAS DE LA ORALIDAD CRIOLLA Y PORTEÑA

Llegados a este punto es necesario indagar acerca de la otra huella arcaica presente en la discursividad macedoniana: el criollismo. A esta resonancia, procedente de los ancestros regionales, se suman las voces del espíritu porteño que contribuyeron a configurar la particular expresión verbal de Macedonio luego proyectada a sus creaciones literarias.

En su “Responso ante la tumba de Macedonio Fernández”, Borges destacó las grandes cualidades que distinguieron en vida a quien se había convertido en su más querido interlocutor. En el último hálito de la existencia física de Macedonio, uno de sus mejores amigos no sólo recordaba “las mejores posibilidades de lo argentino” que se sintetizaron en él, sino la naturaleza de lo criollo que había sido su atributo:

Las mejores posibilidades de lo argentino —la lucidez, la modestia, la cortesía, la íntima pasión, la amistad genial— se realizaron en Macedonio Fernández, acaso con mayor plenitud que en otros contemporáneos famosos. *Macedonio era criollo, con naturalidad y aun con inocencia, y precisamente por serlo, pudo bromear (como Estanislao del Campo, a quien tanto quería) sobre el gaucho [...].* Antes de ser escritas, las bromas y las especulaciones de Macedonio fueron orales. Yo he conocido la dicha de verlas surgir, al azar del diálogo, con una espontaneidad que acaso no guardan en la página escrita.³³¹

En la remembranza de lo argentino y lo criollo en Macedonio, Borges toca de pasada uno de los temas conflictivos que ha marcado la cultura y la política argentinas: la “identidad nacional”. Como señalan Altamirano y Sarlo, dicho tema adquirió gran desarrollo a partir de la actividad literaria y propagandística puesta en marcha por la generación del 900 en torno al nacionalismo cultural. A la pregunta por la identidad nacional que había planteado ya en su época Domingo Faustino Sarmiento, los escritores de aquella generación vinculan el tema de lo criollo y lo argentino.

Según el estudio realizado por Altamirano y Sarlo, han existido dos momentos en que se debatió y teorizó el problema del nacionalismo cultural: el primero, a comienzos del

³³¹ Jorge Luis Borges, “Discurso en la tumba de Macedonio Fernández”, *op. cit.* La cursiva es nuestra.

siglo XX, con los escritores del Centenario,³³² quienes debatieron en torno a un tema de gran trascendencia como el de la “identidad nacional”, en el marco del cual se incluyeron otros como la interpretación del *Martín Fierro* y la primera historia de la literatura argentina:

La primera historia de la literatura argentina, el debate sobre el significado del *Martín Fierro*, que inauguró el capítulo de la crítica culta del poema de Hernández, y algunos libros claves del proceso intelectual argentino, tienen su raíz en ese fermento ideológico que ha sido denominado también “primer nacionalismo” o “nacionalismo cultural”.³³³

El segundo momento en que se adopta como tópico la cuestión de la nacionalidad cultural es 1924. En esa fecha la vanguardia argentina, especialmente aquella que se aglutinó en el grupo martinfierrista (en la cual participó Macedonio), asigna simbólicamente el nombre de *Martín Fierro* a una de sus revistas:

Hay que preguntarse por qué la revista más importante de la vanguardia argentina se llamó *Martín Fierro* precisamente. La conservación del nombre alude, desde el cabezal del periódico, a la cuestión de la nacionalidad cultural. Adolfo Prieto señaló con inteligencia que el criollismo tuvo una vigencia sorprendente en el interior del movimiento martinfierrista.³³⁴

Al analizar la vigencia del criollismo en el movimiento martinfierrista, Sarlo observa que la problemática del nacionalismo cultural es bastante persistente en la Argentina. No sólo los escritores del Centenario “tematizan la significación del *Martín Fierro* de Hernández en la elaboración de los mitos nacionales, formulando al mismo tiempo el primer cuerpo doctrinario del nacionalismo cultural”,³³⁵ sino también la vanguardia, para quien “las tareas de una cultura nacional deben resolverse en el vasto movimiento de renovación estética y vital que se propone al campo intelectual argentino”.³³⁶

³³² Grupo de escritores encargados por el gobierno argentino de la época de organizar eventos para la celebración de los 100 años de la independencia argentina, entre los cuales se menciona a Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas y Manuel Gálvez.

³³³ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 161.

³³⁴ *Ibídem*, p. 234.

³³⁵ Beatriz Sarlo, “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, op. cit., p. 235.

³³⁶ *Ídem*.

Aún en nuestra época, el espíritu criollo que retoma el tema del gaucho, sigue teniendo gran trascendencia en la cultura argentina. Se escriben obras de diferente naturaleza en las que el personaje es el gaucho, tal como ocurre con la tira cómica de Roberto Fontanarrosa titulada *Inodoro Pereyra, el renegau*, un gaucho macho y cabrió “tan argentino como el dulce de leche, la birome o el colectivo. Y no porque use vincha, ande bien montao y sea bueno pa'pagar. Esas son sólo apariencias y —se sabe— las apariencias engañan”.³³⁷ Aparecida en 1974, la tira cómica se desarrolla inicialmente en la revista cordobesa *Hortensia*, para luego seguir un periplo de más de 25 años por diferentes medios de comunicación, especialmente, periódicos y revistas:

Como en su primera aventura, dos lagrimones le ruedan otra vez por la caripela: Inodoro Pereyra cumple ahora 25 años. Nació y creció en la revista cordobesa “Hortensia”, en una época de consagración del folklore.

La historieta era, originariamente, una parodia en la que se exageraban los giros lingüísticos y los estereotipos terruñales. Una combinación de lugares comunes del radioteatro gauchesco —que el propio Fontanarrosa escuchaba de chico—, la jerga nativista y el “lenguaje festivalero” a lo (Armando) Tejada Gómez, según las palabras del humorista.

Munido de documentos, diccionarios, música y literatura, Fontanarrosa se adentró en la temática campestre. En un rejucilo de bravura sintetizó —tal como él mismo cuenta— todos esos conocimientos en la línea finita y pelada con que simbolizó, en los cuadritos, el horizonte y la chatura de la pampa.³³⁸

En opinión de García Canclini “la historieta del autor introduce la preocupación del arte por la innovación de la cultura masiva y, al mismo tiempo, la réplica de Inodoro sugiere que la historia cambió y que no es posible repetir a Martín Fierro”.³³⁹ Por su parte, Felipe Ossa considera que Inodoro Pereyra representa la “filosofía del campo, de la vida rural, en historieta [y] encarna como ninguno las virtudes del gaucho: leal, valiente, corajudo y amante de su libertad. Los cielos, la pampa y el horizonte son sus límites”.³⁴⁰

Quiere a su perro Mendieta, a su caballo y a su mujer Eulogia. Y creo que en ese orden. Se ha criticado a Inodoro por ser demasiado local; para muchos, sólo lo entienden los argentinos. Podríamos refutar ese argumento, recordando la universalidad del *Martín Fierro*. Pero Inodoro se defiende solo; él, con su facón se basta y se sobra.³⁴¹

³³⁷ Judith Gociol, “Inodoro y su tata”, en *La Web de Fontanarrosa*, <http://www.negrofontanarrosa.com/biografia/fb.asp> (Consultada el II-19-09).

³³⁸ *Ídem*.

³³⁹ Citado por Judith Gociol en “Inodoro y su tata”, *op. cit.*

³⁴⁰ Felipe Ossa, “El último de los gauchos”, en *Los héroes de papel. Homenaje a los cien años del comic*, Bogotá, Altamir ediciones, 1996, p. 119.

³⁴¹ *Ídem*.

Tanto en la historieta de Fontanarrosa como en otras de tema gauchesco, (por ejemplo la de Emma Wolf sobre el gaucho Bencina)³⁴² se revelan muchos de los símbolos presentes en el *Martín Fierro* que han hecho parte del debate en torno a la identidad cultural: la pampa, el gaucho, la pulpería, la payada, etc. Aspectos adoptados y resignificados por quienes se consideraban “criollos viejos” en contraposición de los inmigrantes europeos, quienes, al ubicarse en las ciudades, transformaban la composición social y las condiciones culturales.

Como explica Sarlo, aquella preocupación intelectual por la identidad tenía como telón de fondo la presión sobre el campo intelectual ejercida por los intelectuales que no hacían parte de las clases altas tradicionales “como parte de un proceso más global de constitución de capas medias urbanas de origen inmigratorio”.³⁴³

Dicho proceso tuvo como antecedente los acontecimientos de la década del ochenta del siglo XIX, en los que, además de la federalización de Buenos Aires, se erradica el problema del indio con la campaña del desierto adelantada durante la presidencia de Nicolás Avellaneda, y empieza el ímpetu de la inmigración española, italiana, alemana e inglesa “que cambiará la fisonomía étnica y social de la población argentina”.³⁴⁴

Las ciudades, por ejemplo Buenos Aires, expresarán dichos cambios, esta última deja su condición de “gran aldea” y de espacio inculto descrito a grades rasgos en El matadero de Esteban Echeverría, para convertirse en una ciudad pujante como resultado de la acumulación de riqueza propia de la intensificación de las labores agrícolas y ganaderas que se concentraban en la “estancia”, la forma económica por excelencia que con el tiempo se convertiría en la base económica esencial de Argentina.

Si como señala Bajtin, el enunciado artístico surge de la potenciación de los sobreentendidos que se ventilan en la vida cotidiana, no es extraño entonces que los elementos propios de la estancia como el estanciero y el hábil jinete gaucho que despliegan sus acciones en una pampa agreste se constituyan en referentes inspiradores de obras tales como *Martín Fierro*, de José Hernández y que esta a su vez sea adoptada por los escritores del Centenario para sustentar el tema del criollismo o del primer momento del nacionalismo

³⁴² Emma Wolf, “Los martes carancho”, en *A filmar canguros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994, pp. 24-26.

³⁴³ *Ídem*.

³⁴⁴ Clara Rey de Guido, “El payador de Lugones: una interpretación estética-nacionalista del *Martín Fierro*” (Prólogo), en Leopoldo Lugones, *El Payador*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. VII.

cultural con todas sus implicaciones frente al problema de la emigración, tal como ocurre en el caso de *El payador* de Leopoldo Lugones.

Como resultado de ese desarrollo económico, social y cultural señalado, surge también un campo intelectual que, iniciado con el modernismo, tiene su primera síntesis en los años del Centenario cuando “la función del escritor adquiere perfiles profesionales”:³⁴⁵

La emergencia de un campo intelectual socialmente diferenciado formaba parte del proceso que afectaba a la sociedad argentina y que había recibido su impulso más resuelto desde la década de 1880. El ciclo político y económico iniciado bajo la primera presidencia del general Roca había comportado una modificación profunda de las relaciones económicas y de la estructura social, así como un acelerado proceso de urbanización en Buenos Aires y el área litoral. El régimen político que había cristalizado bajo la gestión de la llamada generación del ochenta —liberal en sus formas institucionales y oligárquico en su funcionamiento efectivo— fue el requisito de ese proceso y el custodio de sus componentes básicos: la gran propiedad terrateniente y su aliado, el imperialismo británico.³⁴⁶

Contrario a lo que había prospectado Sarmiento en relación con la inmigración (poblar la pampa), ésta se concentró en las ciudades. Dado que en Buenos Aires sobrepasó a la población nativa, se empezó a tender un “cerco social a todo aquel que no pertenecía a su exclusivo círculo”.³⁴⁷ Esta situación generó la reacción de escritores provincianos como Payró, Lugones y Ghirardo, entre otros, quienes trataron de romperlo “con sus manifestaciones definitivamente anarquistas, socialistas y revolucionarias, que finalmente terminaron en posiciones conservadoras y reaccionarias como el caso de Lugones al final de su período creativo”.³⁴⁸

Como expresión de aquellas posiciones conservadoras se desarrolló una reacción nacionalista, a partir de la cual se atribuyó un papel protagónico a la literatura y a los escritores “en la afirmación de la identidad nacional”³⁴⁹. Así, pasa a ocupar el centro del debate nacionalista *Martín Fierro*, con el cual se pretende “la búsqueda de una tradición nacional propiamente literaria (es decir no sólo político-institucional) y la creación misma de una cátedra de literatura argentina dictada por quien ostentaba los títulos de idoneidad intelectual para ejercerla”.³⁵⁰

³⁴⁵ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos Argentinos*, *op. cit.*, p. 161.

³⁴⁶ *Ibidem*, pp. 161-162.

³⁴⁷ Clara Rey de Gudío, *op. cit.*, p. VII.

³⁴⁸ *Ídem*.

³⁴⁹ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, “La Argentina del Centenario...”, *op. cit.*, p. 182.

³⁵⁰ *Ídem*.

El debate nacionalista que se fija en la literatura, no excluye la lucha con y desde el lenguaje, razón por la cual se recupera una parte del léxico y se resemantizan algunos términos que antes habían sido utilizados en forma peyorativa para referirse a quienes en cierta forma habían contribuido con la formación de la “Argentina moderna”, tal como ocurre con la alocución “criollo”, que expresa desplazamientos semánticos en relación con el substrato de significación, pues del uso peyorativo que le habían asignado las élites intelectuales de la segunda mitad del siglo XIX para aludir a lo primitivo y, más adelante, a lo pintoresco, pasó a ser empleado por la reacción nacionalista del Centenario con el propósito de destacar “valores y virtudes positivas” de quienes eran oriundos de Argentina, en oposición a los que habían inmigrado, para quienes dispuso el nombre de “gringo” o “inmigrante”, y así acentuar su desprecio por los que no habían nacido allí:

en el uso de las élites intelectuales de la segunda mitad del siglo XIX [el término criollo] se había cargado de connotaciones negativas condensadas en torno a dos ejes: el del trabajo y el del progreso. La generación del ochenta heredó de la organización nacional la connotación despectiva de la palabra “criollo”: “Lo criollo era lo primitivo, lo elemental, y a poco, comenzó a ser lo pintoresco para estos hombres que empezaron a tratar de hacer de las ciudades activos centros de europeización del país”. Y aunque se pueden hallar casos como el de José Hernández, quien hace una defensa de los hábitos, incluso de trabajo, del criollo frente al trabajador extranjero, la connotación negativa es la predominante. Ya entrados en el siglo XX, en determinados círculos ilustrados la expresión “política criolla” sigue siendo moneda corriente para designar los vicios de la vida política argentina.³⁵¹

En torno a ese debate han señalado Altamirano y Sarlo que en las dos últimas décadas del siglo XIX se habían puesto a circular un conjunto de significaciones ideológicas a partir de las cuales se identificaría una parte del campo intelectual en formación, especialmente el que se expresaba en la generación del Centenario, que en muchos casos constituyeron un viraje respecto a la visión de quienes construyeron la Argentina moderna. Tal fue el caso de la imagen de la inmigración que de ser agente del progreso fue convertida en “portadora de una nueva barbarie”.³⁵²

Que “Macedonio era criollo, con naturalidad y aun con inocencia”, según explica Borges en su “Responso”³⁵³, permite inferir que, pese a estar relacionado con las dos generaciones que sustentaron el nacionalismo cultural (la del Centenario y la

³⁵¹ *Ibídem*, pp. 183-184.

³⁵² *Ibídem*, p. 183.

³⁵³ *Loc. cit.*

martinfierriista), Macedonio no participa en la reivindicación del programa nacionalista, pues no necesitaba esforzarse para demostrar su condición de criollo, la cual provenía de antiguas generaciones españolas. De ahí que asimile en forma natural muchos elementos típicos de la tradición argentina.

Además, su actitud heterodoxa, unida a un espíritu anarquista en relación con el Estado, le permite a Macedonio ir más allá de la polémica doméstica y la visión parroquial y declararse “criollo viejo”: “Soy argentino, desde hace mucho tiempo: padres, abuelos, bisabuelos; antes España por todos lados”,³⁵⁴ para asumir el derecho a revisar en forma humorística esa tradición que otros, particularmente los provincianos, reverencian con tanto ahínco. Como explica Borges, fue gracias a su condición de criollo que “pudo bromear (como Estanislao del Campo, a quien tanto quería) sobre el gaucho”.

Más allá de la solemnidad y el formalismo programático nacionalista que asumen sus contemporáneos del Centenario, Macedonio expresa espiritualmente el simbolismo de lo criollo que aquellos habían centrado en *El Martín Fierro* y su personaje protagónico, el gaucho. Su asimilación no se orienta a la justificación teórica de las formas épicas, ni a las consignas discriminadoras que excluyen y agravan a los otros. En el rasgueo acompañado de una guitarra con la que se acompañaba en el silencio de un cuarto alquilado, y en su particular expresión verbal, sus contemporáneos descubrieron “una tonalidad, un fraseo, una idiosincrasia que venía de los ancestros”.³⁵⁵

En su estudio sobre *El Payador* de Lugones, Clara Rey ha señalado cómo era raro el gaucho que no fuera “cantor y guitarrero”, y señala otras características complementarias: “Poco locuaz, ensimismado en la grandeza inconmensurable de la pampa, [el gaucho] se hace payador”.³⁵⁶ Antonio Pagés Larraya encuentra particularizada esta característica en Macedonio:

Macedonio Fernández, como los payadores, amó la guitarra. Fue compositor y ejecutante extraordinario. En una fotografía suya muy conocida, abrazado a la guitarra que cruza su pecho, sus manos y su alma se acercan cariñosamente a ella. Silenciosa, la guitarra sigue diciendo el misterio de voces con ayer; cuerdas, caja y alma son mediadores de una dulce y hondísima motivación única.³⁵⁷

³⁵⁴ *Papeles de Recienvenido*, p. 84.

³⁵⁵ Ana María Camblong, “Performances, artefactos e instalaciones”, *op. cit.*

³⁵⁶ Clara Rey de Guido, *op. cit.*, p. XII.

³⁵⁷ Antonio Pagés Larraya, “Macedonio Fernández, un payador”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 166-168, octubre de 1963, p. 141.

Como tonalidad íntima, la música acompañó su soledad y fue continuidad silenciosa de su expresión oral y poesía. El sonido de la guitarra que lograba Macedonio, al igual que el que surgía de este instrumento en las manos de los payadores, adquiriría una sonoridad única que él mismo consideraba la aproximación a una melodía primigenia o fundamental: “Tal vez el secreto está en algo fundamental que ando buscando, que podría ser como la clave esencial de toda la música, algo así como la célula primordial”.³⁵⁸

En Macedonio la melodía también adquiere un matiz especial, pues está marcada por lo colectivo y surge de un tratamiento específico tanto del tono como de la frase: “La melodía es invención por exaltación de colectividades. Resulta de infinita reiteración, de ciertos arzones de frases, en sucesivas integraciones”.³⁵⁹ Esta observación macedoniana permite a Pagés Larraya ratificar la noción payadoresca que percibe en su compatriota: “Melodía grata en sí misma, para desdolorar el dolor, surgida por exaltación de colectividades, ¿no es acaso fórmula que serviría también para caracterizar el arte payadoresco?”³⁶⁰

Macedonio fue payador y guitarrero, así lo han percibido muchos de sus contemporáneos y algunos estudiosos de su obra, especialmente aquellos de origen argentino. *Antonio Pagés Larraya*, por ejemplo, no duda en asignarle el calificativo de “Payador” y destacar las cualidades que lo identificaron con los cantores errantes de la pampa:

El pensamiento y la poesía de Macedonio Fernández rescatan el enigma del mundo. La palabra de Macedonio, como la de los payadores, posee virtudes reveladoras, de un orden anagógico, en el que el asombro es fuente del conocer y de la belleza. Sólo el canto y la meditación sobre lo absoluto abren al hombre una vía sobre las esencias. Los payadores, al igual que Macedonio [...] proceden por necesidad reflexiva; su pensar enraíza sustancialmente, con pasión ilimitada de búsqueda. Tanto en las payadas (cuya pauta puede ser dada por la de Martín Fierro y el Moreno) como en *No toda es vigilia...* (1928), y en la poética de Macedonio Fernández se descubre el “animal metafísico”.³⁶¹

La imagen de Macedonio como gaucho payador y admirable criollo que supo encontrar el estilo de lo argentino fue percibida también por su amigo, el español Ramón Gómez de la Serna, quien explicó:

³⁵⁸ Macedonio Fernández, citado por Antonio Pagés Larraya, *op. cit.*, p. 142.

³⁵⁹ Antonio Pagés Larraya, *op. cit.*, p. 142.

³⁶⁰ *Ídem.*

³⁶¹ Ramón Gómez de la Serna, citado por Antonio Pagés Larraya, *op. cit.*, p. 133.

por eso hemos encontrado en él la réplica nueva, el civilizado libre, el payador en persona que contesta con graciosa cachaza a todo lo conceptuoso.³⁶² Fue él quien primero que nadie no creyó que en un banquete había que lucir la elocuencia tropical, en primer lugar porque la Argentina no es tropical y por lo tanto necesita la buena y sutil controversia y disquisición de la payada.³⁶³

Al autor español se suman los compatriotas de Macedonio para quienes su estilo oral y su obra constituyen una viva muestra del payador gaucho. Así lo expresa Ricardo Piglia cuando aprecia en Macedonio un estilo oral “aunque parezca su antítesis”: “En Macedonio la oralidad nunca es lexical, se juega en la sintaxis y en el ritmo de la frase. *Macedonio es el escritor que mejor escribe el habla, desde José Hernández*”.³⁶⁴ Y al analizar el pensamiento de Macedonio, utilizando un estilo que fluctúa entre lo real y lo ficticio. Piglia explica:

El pensamiento negativo en Macedonio Fernández. La nada: todas las variantes de la negación (paradojas, nonsense; anti-novela, anti-realismo). Sobre todo la negatividad lingüística: el placer hermético. El idiolecto, la lengua cifrada y personal. Creación de un nuevo lenguaje como utopía máxima: escribir en una lengua que no existe. El fraseo macedoniano; los verbos en infinitivo; el hipébaton. La sintaxis arcaizante del habla popular: “Una gramática onírica”, dice Renzi. “En eso se parece a Gadda. La oratoria criolla como pastiche. La payada filosófica.”³⁶⁵

Por su parte Beatriz Sarlo, al analizar las reivindicaciones de la vanguardia argentina (entre las que se encontraban el arrabal y la pampa) como expresiones del auténtico sentir criollo, señala, entre los personajes de obligada relectura para los vanguardistas, a Evaristo Carriego, el popular poeta del barrio Palermo (un precursor del tango que vendrá) y a Macedonio Fernández, otra figura típica de la invención criolla martinfierrista. Y, al reconocer algunos aspectos estilísticos en la obra macedoniana, Sarlo llega a la observación de que tienden a configurar el arte de la payada: “la paradoja macedoniana, su conceptismo y sus plurales tienen mucho de payadoresco”.³⁶⁶

Complementariamente, puede señalarse la afinidad payadoresca de la obra macedoniana en la exploración de las temáticas sobre la muerte, filosóficas, amorosas, bucólicas o referentes al destino, que poetizaban este tipo de cantores, como lo explica

³⁶² *Ibídem*, p. 141.

³⁶³ Ramón Gómez de la Serna, “Silueta de Macedonio Fernández”, en *Sur*, enero de 1937, p. 81.

³⁶⁴ Ricardo Piglia, *Prisión perpetua*, op. cit., p. 91. La cursiva es nuestra.

³⁶⁵ *Ídem*.

³⁶⁶ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica*, op. cit., p. 114.

Clara Rey.³⁶⁷ Esta estudiosa del tema payadoresco también señala que en la lírica trovadoresca medieval la *tensó* (o tensión, según Lugones) “era un tipo de poesía en varias coplas, caracterizada por el diálogo o controversia sobre una cuestión política, problemas amorosos o de variada temática”,³⁶⁸ aspectos que no son ajenos a la vida y obra del autor argentino Macedonio Fernández.

Lugones, uno de los escritores pertenecientes a la generación del Centenario, explica en el estudio etimológico que hace parte del prólogo a *El Payador*, el surgimiento de las voces “payador” (trovador) y “payada” (tensión) como provenientes de la lengua provenzal, y justifica esta procedencia al considerar que el provenzal es por excelencia “la lengua de los trovadores”.³⁶⁹ Para este contemporáneo de Macedonio el *Martín Fierro* tiene estirpe épica y permite desarrollar una idea nacionalista a partir de la cual la creación de Hernández sería el poema épico nacional con el payador como símbolo.

Idea diferente a la de Lugones expone Jorge Luis Borges, otro estudioso del tema gaucho, para quien el poema hernandiano tiene filiación con el género novelesco. Según Borges, para justificar el surgimiento de la poesía gauchesca no basta aludir al duro pastor y al desierto, puesto que a la par de éstos también es necesario advertir cómo el carácter urbano de Buenos Aires y Montevideo, en el que surgieron hombres de cultura civil compenetrados con el gauchaje, hicieron posible la literatura de este estilo:

No menos necesario para la formación de ese género que la pampa y que las cuchillas fue el carácter urbano de Buenos Aires y de Montevideo. Las guerras de la Independencia, la guerra del Brasil, las guerras anárquicas, hicieron que los hombres de cultura civil se compenetraran con el gauchaje; de la azarosa conjunción de esos dos estilos vitales, del asombro que uno produjo en otro, nació la literatura gauchesca.³⁷⁰

En opinión de Borges, dos hechos serían necesarios para la formación de la poesía gauchesca: “Uno el estilo vital de los gauchos; otro, la existencia de hombres de la ciudad que se compenetraron con él y cuyo lenguaje habitual no era demasiado distinto”.³⁷¹ Ese estilo vital de los gauchos sólo puede comprenderse a partir de su oralidad, es decir, de la

³⁶⁷ Clara Rey de Guido, *op. cit.*, p. XII

³⁶⁸ Clara Rey de Guido, *op. cit.*, p. XII.

³⁶⁹ Leopoldo Lugones, *El Payador*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 3.

³⁷⁰ Jorge Luis Borges, *Discusión*, Madrid, Alianza, 1995, p. 12.

³⁷¹ *Ibíd.*, p. 16.

representación lingüística rural que emplea el autor para caracterizarlos. Al respecto, explica Borges:

La poesía gauchesca, desde Bartolomé Hidalgo hasta José Hernández, se funda en una convención que casi no lo es, a fuerza de ser espontánea. Presupone un cantor gaucho, un cantor que, a diferencia de los payadores genuinos, maneja deliberadamente el lenguaje oral de los gauchos y aprovecha los rasgos diferenciales de este lenguaje, opuestos al urbano. Haber descubierto esta convención es el mérito capital de Bartolomé Hidalgo, un mérito que vivirá más que las estrofas redactadas por él y que hizo posible la obra ulterior de Ascasubi, de Estanislao del Campo y de Hernández.³⁷²

Estas observaciones de Borges en torno al género prototípico de la oralidad rioplatense y las diferencias que establece entre el cantor gaucho y el payador permiten comprender la expresión verbal macedoniana como una forma comunicativa influida por la oralidad del gaucho y la poética del payador. En su análisis de la segunda parte del *Martín Fierro*, especialmente aquella de los últimos cantos, Borges precisa aún más las diferencias de estilo y contenido que separan a estos dos personajes de la campaña. A partir de dicho análisis se puede inferir que los elementos fundamentales de la payada dejaron huellas substanciales en la expresión verbal macedoniana:

La segunda parte del *Martín Fierro* nos ofrece, a este respecto, [el de la diferencia entre la poesía payadoresca y gauchesca] un no señalado testimonio. El poema entero está escrito en un lenguaje rústico; en los últimos cantos, el autor nos presenta una payada en una pulpería y los dos payadores olvidan el pobre mundo pastoril que los rodea y abordan con inocencia o temeridad grandes temas abstractos: el tiempo, la eternidad, el canto de la noche, el canto del mar, el peso y la medida. Es como si el mayor de los poetas gauchescos hubiera querido mostrarnos la diferencia que separa su trabajo deliberado de las irresponsables improvisaciones de los payadores.³⁷³

Los estudios antes reseñados sobre el tema del payador y de la oralidad gauchesca, permiten reafirmar el vínculo con la oralidad primigenia y con la cultura popular como características de la expresión verbal macedoniana que trascendieron a las diversas formas de la escritura literaria.

La conversación cortés, la indagación socrática y sus vitales reflexiones sobre la esencia del ser, la eternidad, la muerte, el placer, la amada, etc., revelan que las huellas de una forma oral y popular primigenia (la payada), expresada por los cantores errantes de la pampa y las gentes del campo, fueron asimiladas profundamente por un hombre del entorno

³⁷² *Ibídem*, p. 17.

³⁷³ Jorge Luis Borges, *El Martín Fierro*, Madrid, Alianza, 1983, p. 16.

urbano como Macedonio.

Además de esos aspectos, fue indicativo también el *tono criollo* del autor, expresado en “esa mínima cita de memoria, en la que el voseo, el apelativo ‘che’ y el rodeo atenuante de cualquier énfasis, aluden a la modalidad inconfundible de la conversación macedoniana y al mismo tiempo de este grupo social rioplatense”. Los que mejor pueden atestiguarlo son sus compatriotas de ayer, quienes como Borges, tuvieron el placer de ver nacer al amparo de un afectuoso diálogo el discurso macedoniano oral y su tono criollo.

También, deben ser considerados sus compatriotas de hoy, quienes al estilo de Piglia o de Camblong han revelado con gran sapiencia los elementos más sensibles y los giros de mayor elocuencia en la expresión oral rioplatense. Camblong, por ejemplo, dilucida los elementos distintivos de esa expresión porteña al señalar que “...la charla criolla, con cadencia, léxico, fraseos, tópicos y humor, configura una retórica que anida y expande sus caracteres en la intrincada prosa...”³⁷⁴. Se trata en este caso de las expresiones naturales de alguien que es a la vez hablante e investigador, es decir, de quien además de ser usuario de la lengua nativa estudia sus cadencias, sentidos, efectos y consecuencias, adquiriendo una auténtica legitimidad que le permite formular observaciones de difícil percepción para quien no se encuentre en el espacio y logre compartir la calidez del diálogo.

Estas razones lingüísticas y discursivas justifican la insistente recurrencia a los compatriotas de Macedonio especializados en los temas relacionados con la oralidad y con el discurso que el autor argentino contribuyó a fraguar en el horizonte de la prosa artística verbal. Nadie mejor que ellos para dar testimonio y para desentrañar en las locuciones macedonianas las resonancias de las voces arcaicas y de la esencia criolla que distinguieron al escritor. Por ello, en el proceso de percibir las huellas de la oralidad criolla y porteña y los demás elementos que caracterizan el discurso macedoniano, es pertinente adoptar como referentes inevitables los estudios de los ya mencionados y de quienes compartieron la amistad con el autor argentino.

Para dar curso al reconocimiento de uno de sus atributos, el de criollo, es pertinente considerar el reconocimiento que le hace Camblong a su compatriota:

El atributo de *criollo*, por sus costumbres y por su lenguaje, en la etopeya de Macedonio resulta inexcusable. [...] El ritmo del fraseo, de los turnos de conversación, el

³⁷⁴ Ana María Camblong, *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, op. cit., pp. 37-38.

envolvimiento del clima en el “aura del silencio”, las extensas pausas, el encuentro sereno y socarrón, son lugares comunes en el imaginario del arquetipo criollo y su idiosincrasia comunicativa. Simbología fuertemente constituida y consolidada por la reiteración infinita de nuestra memoria oral, en general, y literaria en particular.³⁷⁵

A la par con dicho atributo, se encuentra la influencia del sustrato dialógico porteño en la conversación y la amistad macedonianas, que como explica Camblong, es resultado de un entrecruzamiento de textos y de un entramado sociosemiótico que comparte y a la vez sustenta la expresión verbal del autor bonaerense: “...Hay un sedimento, hay una historia, hay una idiosincrasia, que hace posible esta práctica vitalicia de Macedonio cultivada en su hábitat cultural, en su semiosfera porteña, en su “Buenos Aires querido”. Conocimiento, afectos, sensaciones no se excluyen”.³⁷⁶

Para un porteño como Macedonio la amistad es una de las acciones humanas que sintetizan la simpatía, el desprendimiento, el diálogo y el amor, como lo experimenta también uno de sus dilectos amigos, Raúl Scalabrini Ortiz, quien explica: “En la amistad porteña hay un desprendimiento afectivo tan compacto que es casi *amoroso*. La amistad europea es un intercambio. La amistad porteña es *un don*: el único de esta tierra”.³⁷⁷

Aquel amigo de Macedonio también analiza las características del decoro porteño de la amistad y se refiere a los principios en los cuales se fundamenta y al valor supremo que tiene para el hombre del espacio bonaerense:

En el comienzo de una amistad *se vislumbran con mayor nitidez las reglas* que la conducen. [...] Ya enfrentadas en conocimiento, dos personas que permutan una simpatía primeriza y, sin declararlo, se asocian en voluntad de instaurar una amistad, *tantean, en plática aparentemente desganada*, los temas en que un enlace de opiniones es hacedero. Hay una simpatía troncal; para perdurar, esa simpatía necesita *parcelarse en diálogos*, en conmutación de emociones *donde la lumbre cordial de una compañía se ensancha*. [...] Se opera con expresiones vivaces, con *preguntas inusitadamente corteses*, con referencias e informaciones *cuyas palabras van enmendadas* por el tono en que se articulan, con opiniones jamás terminantes.³⁷⁸

Quien al comienzo de una amistad no quiere ser amigo de su interlocutor —según Scalabrini Ortiz— emplea frases categóricas; mientras que, por el contrario, quien busca amistad “no sustenta sus opiniones cuando son desfavorablemente recibidas. Por eso *las*

³⁷⁵ *Ídem.*

³⁷⁶ *IbÍdem*, p. 35.

³⁷⁷ Raúl Scalabrini Ortiz, *El hombre que está solo y espera*, citado por Ana María Camblong, en *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, op. cit., p. 32.

³⁷⁸ *Ídem.*

emite sin concederles importancia, sino dispuesto a rectificarse, listo para retirarlas, provisoriamente a lo menos”.³⁷⁹

Como ha señalado Camblong, la conversación macedoniana que revela íntimamente las huellas del diálogo porteño, “*se sostiene en una semiosfera de conversadores*” en la que Macedonio se destaca como “el conversador” entre grandes conversadores. En este ámbito, surge la tertulia como un mundo ficticio en el que el mundo pragmático carece de validez:

*Dos amigos forman una tertulia, un mundo completo y ficticio en que el mundo ya no es valedero. [...] la conversación, para la ideología de este grupo de intelectuales se constituye en un dispositivo semiótico capaz de construir “un mundo completo y ficticio”, capaz de demarcar fronteras que invalidan las leyes del “mundo” (real, histórico, científico, etc.). “Completo y ficticio”, como la literatura, como un poema, como la metafísica, como el humor, como otras tantas discursividades que suspenden otros ordenamientos que rigen fuera de sus confines. Hay una mística de la amistad y el diálogo que supone el traspaso de ese umbral, la exigencia de animarse a “entrar” y formar parte de esa dinámica ficcional.*³⁸⁰

El conversar para un porteño no es un acto ocioso, sino una forma de la realización espiritual. Es “la posibilidad de saber, de imaginar, de narrar, de construir, de encontrar ‘alivio’, de buscar ‘consuelo’, de reír, de obtener placer”,³⁸¹ como lo expone Scalabrini Ortiz:

Es un porteño cualquiera. Ya cruzó la calle Florida. Está pasando Maipú... Entra a un café de la calle Esmeralda. Allí está con un camarada en el fortín de la amistad. Allí está seguro y habla de cosas pueriles. Habla y se ríe. Está contento. Fuera del reducto amistoso, la vida dañina ralea la dignidad y el número de los hombres, pero allí dentro es inofensivo.³⁸²

En el diálogo vital del porteño también se percibe la relatividad del razonamiento y la plasticidad del habla que permiten “experimentar en el trance de la vida cotidiana una ‘realidad’ multifacética, opinable, cambiante, resbaladiza y difícil de contener en juicios definitivos”,³⁸³ razón por la cual entran en juego el humor, la ironía y la paradoja, como elementos de un “componente desbaratador de certezas”.³⁸⁴

La discursividad del porteño revela aspectos de la lengua, de la conciencia y del

³⁷⁹ *Ibídem*, p. 33.

³⁸⁰ *Ídem*. La cursiva es de la autora.

³⁸¹ *Ibídem*, p. 34.

³⁸² Raúl Scalabrini Ortiz, citado por Ana María Camblong en *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, op. cit., *ibídem*, p. 34

³⁸³ Ana María Camblong, *Macedonio: Retórica y política de los discursos paradójicos*, op. cit., p. 34.

³⁸⁴ *Ídem*.

sentimiento que hacen particular su condición y le permiten superar barreras para interactuar amigablemente con sus interlocutores. Según Scalabrini Ortiz el sentimiento porteño suele expresarse en “...una mueca, en una pausa, en una irresolución”, sin embargo, en ocasiones “...se atreve a erigirse en opinión, y se explaya con una defensiva burlona, como si no fuera una verdad, sino una paradoja de humorismo”³⁸⁵.

El lenguaje del porteño es impreciso, también indeterminable y monótono por fuera, aunque “afebrado por dentro, como el de un hombre cualquiera”, sin embargo, suele ocurrir que un amistoso acto de comunicación esté sustentado en unas pocas palabras “...que se amalgaman se enmiendan o someten mutuamente, como líneas melódicas de una sinfonía, aliadas a gamas infinitamente cambiantes de miradas, de voces y de gestos, entrelazados con pausas en que la cordialidad crepita y chisporrotea con el goce de una lumbre hogareña”³⁸⁶. La realización de ese acto se constituye en un “amasijo informe de la amistad” y se experimenta que “por primera vez, el hombre está junto al hombre”³⁸⁷.

Los matices verbales de esa conversación, que sólo distingue a quien ha sido vecino de Buenos Aires, se particularizan aún más en la expresión macedoniana gracias a los giros, a las tonalidades criolla y porteña de alguien que, como Macedonio, ha sabido vivir con intensidad y explotar la música interna que subyace a la palabra oral, tal como lo revela su compatriota Ricardo Piglia, quien en su memoria ficcional sobre el lenguaje argentino de Macedonio percibe un tartamudeo que lo llena de extraña exaltación. Es, dice, “...un ritmo más o menos así: da, da, do, da, da, que es interno a las palabras mismas y no se da sólo entre palabra y palabra. Una letra con otra chocan como guijarros en una lata”³⁸⁸ y agrega:

Macedonio Fernández es el único que ha sabido transmitir ese tocotoc, tocotoc, del galope criollo en el estilo. Ese señor Fernández, le digo a mi amigo Mastronardi, ese *señor* Fernández *sabía*, ejem, escribir, ejem, tenía ¿cómo decirle? Una idea del ritmo ¿o no? Sí, claro, por supuesto, me contesta Mastronardi, cómo no, en efecto, no cabe duda, así es. ¿Quiere otro tecito?”³⁸⁹

Por su parte, el mejor amigo de Macedonio, al caracterizar el lenguaje y la personalidad del habitante de Buenos Aires explica que el lenguaje del porteño es “la

³⁸⁵ Raúl Scalabrini Ortiz, citado por Ana María Camblong en *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, op. cit., p. 34.

³⁸⁶ *Ídem*.

³⁸⁷ *Ídem*.

³⁸⁸ Ricardo Piglia, op. cit., p. 94.

³⁸⁹ Ricardo Piglia, op. cit., p. 94. Las comillas son del autor.

primer fisonomía de sus sentimientos depuradores”. Este hablante “...crea o inhuma vocablos, los retoca para acomodarlos, o los refuta sin contemplación. Retasa el palabrerío huero y mitiga la oquedad resonante del idioma castellano...”, estos movimientos lingüísticos que desde la perspectiva bajtiniana pueden considerarse valiosos enunciados de la vida cotidiana, determinan el ritmo discursivo de la sociedad porteña y dejan huella en un hablante específico que se torna en “hombre de pocas palabras” y sabe que estas son “juguetes peligrosos” que puede manipular, barajar, oír en frases, y hasta divertirse con ellas, pero no emplearlas en los asuntos de importancia, porque “...ha creado un lenguaje de más en más esotérico e irreproducible en la escritura”³⁹⁰.

La radiografía discursiva de Scalabrini, a partir de la cual se descubren rasgos del estilo macedoniano, deja en evidencia que los porteños son hombres que hablan poco y en voz baja como si bisbisearan un rezongo, que su conversación es “...casi siempre una conversación desquiciada, con más pausas que palabras...”, y que se trata de un tipo de conversación que no pretende predominar, y la reflexión se complementa con la sensible imagen del porteño en el café:

Suena un tango; la densidad del silencio se intensifica. Cesan los rumores y los ruidos. Todos callan. El café es un templo en atrición. Los hombres encorvan ligeramente sus testas y distraen sus ojos en el borde de la taza en que desprenden la ceniza de los cigarrillos. Meditan. Están ensimismados. Hurgan sus días irreconciliablemente distanciados de la realidad. Divagan.³⁹¹

Ese universo discursivo que revela Scalabrini no es fácilmente percibido en el texto impreso, por ello, las características relevantes de la conversación macedoniana encuentran un espacio genuino de percepción cuando resuenan en interlocutores sensibles y especializados, que al estilo del dilecto amigo del autor proyectan con profundidad en los giros, frases y reflexiones que van surgiendo al compás del recuerdo. En otras palabras, solo quienes comparten la idiosincrasia criolla y porteña o están familiarizados con ellas y cuentan con alguna forma de formación especializada, no así por quienes estamos distanciados de la misma o “fuera” de su ámbito, pueden percibir con mayor detalle las frases, ritmos y sentidos con los que se tejen las expresiones de la discursividad criolla y porteña, como explica Camblong:

³⁹⁰ Raúl Scalabrini Ortiz, citado por Ana María Camblong, *ibídem*, pp. 38-39.

³⁹¹ *Ídem*.

Hay una atribución de *poder* a la conversación, o mejor, a un *tipo de conversación* que tiene características particulares ritmo, tono, economía, rituales, que reconoce raigambres antiguas y trasiegos socioculturales. Este perfil típico, claramente discernible en el reconocimiento de un “escucha” entrenado, sensible, conocedor de los códigos, de los matices, de las sutilezas, de los rasgos inadvertidos para los de “afuera”, encuentra su ejemplo paradigmático en el discurso macedoniano.³⁹²

Ante la falta de relación con el medio, nos hemos visto en la necesidad de recurrir a los testimonios de quienes, además de compartir el ámbito socio-cultural, fueron interlocutores directos del autor o han sido estudiosos nativos de su obra, para llegar a una comprensión pertinente no sólo de las huellas de la oralidad presentes en su conversación, sino en sus creaciones literarias.

3.4. VESTIGIOS DE LA ORALIDAD MACEDONIANA EN LAS CREACIONES LITERARIAS

La comprensión del diálogo macedoniano a partir de su interlocución con la oralidad ancestral³⁹³ y el método empleado por el autor bonaerense para explorar la verdad de algunas concepciones en torno al arte y la filosofía en compañía de sus interlocutores, permite dar un paso más en la comprensión del proyecto artístico del autor argentino. Realizado dicho análisis en las páginas precedentes, es pertinente dar continuidad al desarrollo del propósito expuesto al comienzo del presente capítulo, es decir, analizar los vestigios de la oralidad macedoniana en las creaciones que son producto de la escritura artística del autor.

Al igual que en la vida cotidiana, la conversación también está presente en la escritura artística macedoniana. Como hemos señalado en relación con la tertulia, los encuentros familiares o los agasajos de *Martín Fierro*, la presencia del otro es decisiva en la configuración del sentido dialógico que surge en estas reuniones, aspecto que también se proyecta a las creaciones literarias de Macedonio. Su particular expresión verbal, matizada por las resonancias vocales de la discursividad arcaica antes analizadas, adquiere plena realización en todas sus obras, incluidas, por supuesto, aquellas de orientación metafísica y lírica que, pese a la estructuración monológica exigida por el contexto tradicional,

³⁹² Ana María Camblong, *Macedonio: Retórica y política de los discursos paradójicos*, op. cit., p. 41.

³⁹³ Tipo de oralidad que llega a Macedonio a través de sus ancestros criollos y de algunas voces de la cultura de otras épocas.

asumieron la dialogicidad. Como explica Camblong, la fina trabazón de la propuesta macedoniana está articulada en un discurso que se fundamenta en el diálogo y la presencia del otro:

He aquí el nudo gordiano de la cuestión: un discurso (metafísico, estético, literario) que se sostiene y se escribe dinamizado por la creencia en el diálogo, en la presencia cierta del otro, no como una entelequia, ni como un concepto racionalizado y suspendido en la abstracción, sino en la consistente práctica del discurso del otro —del amigo— diciendo lo suyo, contestando, poniendo en cuestión el asunto y la opinión.³⁹⁴

Si se tiene en cuenta que la oralidad macedoniana desempeña una función esencial en el proyecto artístico del autor bonaerense, hasta el punto de convertirse a la par con la metafísica en otro de sus fundamentos, es pertinente considerar la huella de esta particular expresión verbal en todas las obras del autor. No obstante, dado que el objetivo de este estudio es el análisis de los “géneros menores”, sólo destacaremos algunas de esas huellas presentes en los “géneros mayores”.

3.4.1. EL DIÁLOGO EN LA METAFÍSICA

A diferencia del estilo monológico con el que los filósofos normativos configuran el discurso metafísico, la realización de esta forma discursiva en Macedonio asume un carácter dialógico. La conversación macedoniana es una alternativa vital que se teje en la tertulia de café y se proyecta al texto metafísico, como se puede apreciar en la representación metafísico novelesca de *No toda es vigilia*.

La estructura de esta obra permite ratificar la presencia de ese discurso metafísico llevado a la escritura y sostenido en la interlocución dialógica en la que se pide al amigo y al lector joven que aporten lo suyo, “contestando y poniendo en cuestión el asunto y la opinión”.³⁹⁵ En la parte introductoria del libro, concebida y estructurada en forma de réplica anticipada hacia el otro (explícitamente el lector), el autor justifica claramente su posición desentronizante respecto al orden y cuestiona los “arreglados volúmenes” de Kant y Schopenhauer:

Si estos papeles se publican, seré el afortunado autor que presentará el libro más ordenado; pues en la palabra orden la idea es: “como la Realidad”, y ésta, el Ser, libre, sin ley. Lo que

³⁹⁴ *Ibíd.*, p. 43.

³⁹⁵ *Ídem.*

los arreglados volúmenes de Kant o Schopenhauer denominan capítulos 1º, 2º, 3º, 4º, etc., que se desempeñan todos en satisfactorias repeticiones, retrocesos, rectificaciones, contradicciones mutuas, renuncios, con igual rigor denomino: “Otro tratamiento”, “Lo mismo”, “Nuevamente”, “De nuevo lo mismo”, “Otra vez”, “Conclusión”³⁹⁶.

Luego de explicar la organización de su escrito y de desentronizar el concepto de originalidad de los filósofos pensando en las acciones del lector pasivo y del público, Macedonio se refiere al lector joven: “Pero al lector joven le debo unas palabras. No es sin esperanza que escribo porque alguna vez intente lo festivo y el descreimiento en obra de doctrina”.³⁹⁷

Y en desarrollo de esas “palabras” introductorias, deja en evidencia que, para realizar y comprender una obra de reflexión *filosófico artística* como la suya, son fundamentales la presencia del otro (que bien puede ser la amada o el amante), el amor, el ensueño, la pasión, y un espíritu altruista, acciones a las que insta a la juventud en contra de las “solemnidades” de la vida cotidiana:

De ella [de la pasión] tomo mis dogmas, amigo joven: busca la soledad de dos, la Altruística, y no te extravíen de tu fe en la Pasión, las solemnidades de la ciencia, el arte, la moral, la política, los negocios, el progreso, la especie. Los longevistas (vivir por vivir) que no aman nada, dicen que se quedan en el mundo por amor a estas cosas. Más fácil es que tú las amaras —aunque harías mal— al lado de tu amada, y no los que consultan un médico por semana en la tristeza longevista. *Considera a mi libro un alegato pro pasión contra el intelectualismo extenuante.*³⁹⁸

El “alegato pro pasión contra el intelectualismo extenuante” que aduce Macedonio para desentronizar la concepción metafísica doctrinaria, ratifica las “salvedades” aducidas por críticos como Camblong, quien ha observado cómo la discursividad metafísica que propone el autor no se ubica en el ámbito tradicional de su acepción, sino que se desarrolla en un espacio heteróclito: “la configuración de *lo metafísico* pergeñada por el pensar-escribiendo va entrecruzando conceptos de diferentes disciplinas y opera con instrumentos intelectuales muy disímiles”.³⁹⁹

Sin embargo, la “salvedad” no puede ser la justificación para considerar el aporte del discurso metafísico macedoniano pues, directamente relacionada con el quehacer

³⁹⁶ Ídem.

³⁹⁷ *No toda es vigilia*, p. 232.

³⁹⁸ Ídem. La cursiva es nuestra.

³⁹⁹ Ana María Camblong, *Macedonio: Retórica y política de los discursos paradójicos*, op. cit., p. 189.

novelesco, libera este tipo de discursividad filosófica y la encamina hacia el arte donde adquiere una justificación contemporánea.

En otra parte de *No toda es vigilia*, que también aparece como introductoria, el tono coloquial que caracteriza al diálogo macedoniano irrumpe en la obra. Macedonio traslada a la escritura, mediante la técnica del diálogo representado (caracterizado por los indicadores gráficos y las pausas), la conversación con su dilecto amigo Raúl Scalabrini Ortiz, quien lo ha motivado a la publicación del libro:

Raúl Scalabrini Ortiz, de quien hurtada, pues sin méritos, poseo la amistad fervorosa, debe decir algo aquí: se lo pido que hable; de la culpa que con Leopoldo Marechal y F. L. Bernárdez, comparte. M. F.

Macedonio insiste en que yo intervenga en este libro, aduciendo méritos de instigador. Inútilmente he pretendido excusarme.

—Está bien, Macedonio. Confieso, para complacerlo, que yo le induje a publicar bajo su firma alguna de sus ideas. ¿Está conforme?

—Aún no. Llène una página.

—En ese espacio no puedo decir nada. Prefiero escribir un libro en su elogio.

—No diga nada, pero escriba la página.

—¿Diré que usted inició a los veinte años una obra individual, sin publicidad, espiritualista y pro libertad civil, y que mantuvo estrecha correspondencia y amistad escrita con Fouillée, Arreat, Payot y principalmente con William James?

—No, no lo diga. [...] ⁴⁰⁰

El libro de metafísica, que a la usanza normativa filosófica debía constituir un tratado riguroso en torno a las reflexiones sobre la esencia del ser, se convierte por arte del diálogo ficcional en una especie de novela metafísica pues, luego de la evocación del lector y de la “conversación” con Scalabrini, el contenido se estructura en torno a otro diálogo, esta vez entre personajes de invención novelesca: el filósofo inglés Thomas Hobbes y el porteño Dalmiro Domínguez, quienes hablan en Buenos Aires acerca de Rachmaninoff, Schopenhauer y de un metafísico argentino llamado Macedonio Fernández.

La interlocución autoconsciente que desarrolla Macedonio con el lector en *No toda es vigilia* concluye con la despedida de éste y la disculpa por la lectura compleja que le ha propuesto en el libro:

Adiós lector.

No poseo nada que regalarte para sobornar en ti el enojo con que puedes quedar de mí por la lectura trabajosa, que nunca pensé publicar así, y por obsecuencia a un

⁴⁰⁰ *Ibidem*, pp. 234-235.

pedido de Hobbes y tiranías de Raúl Scalabrini Ortiz te he presentado.⁴⁰¹

En aquella despedida también aparece el matiz criollo —que Macedonio asumió de Ricardo Güiraldes— al justificar en nota al pie de página el vocablo “manantialidad” como creación del autor de *Don Segundo Sombra*: “Yo he quedado prendado de la manantialidad de Fantasía”. De igual forma, recurre a otras acepciones de aire gauchesco como el “inmenso, alentante, el fantasismo de Espíritu” y “suave encantamiento y placer-dolor de instante de Vida a desrumbó”, que expresa en el cierre para ponerle “fin” al libro.

3.4.2. UNA NOVELÍSTICA CENTRADA EN EL DIÁLOGO

Otra forma en que se aprecia representada la oralidad en las creaciones macedonianas es la que el autor recrea mediante los diálogos novelescos. En la novela, género al cual dedicó el autor gran parte de su vida, se observa un acto comunicativo estético caracterizado por una modalidad oral en la que las instancias novelescas (autor-narrador-lector) asumen características dialógicas.

El autor-narrador, quien desempeña funciones de transcriptor, interlocutor y motivador, como el lector, quien actúa a modo de interlocutor y coautor de la obra literaria, son los artífices de un diálogo de iguales escenificado al interior mismo de la novela. Un vistazo a la trilogía novelesca macedoniana compuesta por *Una novela que comienza*, *Adriana Buenos Aires* y *Museo*, permitirá apreciar la concreción de esas invenciones macedonianas. Éstas pueden considerarse, a su vez, como un significativo aporte a la escritura novelesca hispanoamericana.

En *Una novela que comienza* el prólogo dirigido a la mayoría, “la de lectores de comienzos,” ya es indicativo de la consideración que tiene el autor por sus interlocutores. Desde la apertura, el relato está determinado por el gusto de los lectores, quienes con su felicitación inducirán al autor a no seguir la obra:

El poco disimulado género de los “lectores de comienzos”, el más probado, decidido y celoso de su comodidad, creo que aquí no se hará esperar en felicitarme y darme ánimo para no ulteriorizar esta Novela que comienza, para que no trunque mi obra con seguirla y no me despeñe estirando a más tan concluido comienzo. Santo consejo.⁴⁰²

⁴⁰¹ *Ibíd.*, p. 342.

⁴⁰² “Una novela que comienza”, en *Relatos*, p. 11.

Las páginas siguientes evidencian una representación artística de la conversación en la que interactúan R. G. y el narrador-personaje, amigo de éste, a quien se le encarga la composición y publicación, en el periódico, de un “artículo-anuncio” con un alto grado de convicción que permita atraer hacia la lectura a las damas a quienes se referirá el artículo.

Aunque la versión del narrador es el recuento escrito de una conversación confidencial que sostuvieron R. G. y él mismo en un bar, no descarta la situación oral que generó esta escritura, explicando, luego de su entrevista con el amigo, que no continuará “transcribiendo lo que se conversó, a menos que el lector insista en ello”.⁴⁰³ Esta primera parte del relato se presenta, pues, como la transcripción de una conversación previa que no sólo evidencia el papel auditivo del narrador sino la representación interlocutiva del lector. “En última instancia, esta actitud de escucha al inicio y al final de la novela se complementa con una expectativa auditiva similar de parte del narrador hacia su audiencia”,⁴⁰⁴ aspecto que se explicita en la siguiente expresión: “He aquí lo que ocurre: y ojalá así como soy de verdadero sean de crédulas las personas que se detengan a escucharme”.

Por su parte, en *Adriana Buenos Aires*, subtitulada por el autor como “Última novela mala”⁴⁰⁵ y constituida como una parodia de la novela realista argentina de ese momento, la conversación y el rol del lector como co-creador representan elementos sustanciales en la narrativa macedoniana intensificados en *Museo*.

La muerte sólo es estética, no es metafísica: es la fuente de nuestro más grande sentimiento, pero no toca a nuestro ser. Me va a comprender muy fácilmente, Estela. Quizá tiene la impresión que abriga Susanita, a quien un amigo pedante la ha acobardado haciéndole pensar que hay lenguajes e ideas hondísimos e inextricables que no se pueden entender sino en seis o más años de profesor y estudio. El asunto que venimos a tratar se estudia en una ciencia llamada Metafísica pero que en realidad no necesita ningún nombre imponente. Las cosas que no se pueden explicar a una persona de inteligencia normal y que ya ha concluido o está próxima a concluir el período de su crecimiento físico en una hora de honesta y

⁴⁰³ *Ibíd.*, p. 18.

⁴⁰⁴ Áurea María Sotomayor Miletti, *Los parámetros de la narrativa en Macedonio Fernández*, Tesis doctoral en microfilm, Stanford University, 1980.

⁴⁰⁵ El autor había previsto en vida publicar simultáneamente la “última novela mala” (*Adriana Buenos Aires*) y la “primera novela buena” (*Museo de la novela de la eterna*); sin embargo, no logró su propósito y, años más tarde, en forma póstuma, su hijo Adolfo publicó alternadamente las dos novelas en la colección de las *Obras completas de Macedonio Fernández* realizada por Ediciones Corregidor.

simpática conversación, son sólo aquellas que el enseñante nunca ha comprendido y acerca de las cuales, por tanto, no lograría hacerse entender en años.⁴⁰⁶

Simultáneamente con el desarrollo de una historia novelesca donde la conversación es presentada como una forma sencilla de aclarar aspectos complejos del conocimiento en los interlocutores, se presenta la teoría del lector en la que se incita a este a desempeñar una función co-creadora:

Dejo aquí estampados los esquemas que tenía hechos. Que el lector se afane en dar plenitud a ambos capítulos: yo lo incito a autor. [...]

Ahora le queda al lector. Reine desde el siguiente renglón el lector.

El lector dirá si en esta novela el personaje Estela debe o no ser presentado con ulteriores actividades de cortesana, o ser salvada por el Arte de ello, dándosele por lograda de un pleno éxito de gran amor en su primera salida.

La comida sin Estela de todos sus amigos; la inmensa curiosidad; lo que se conversó; la alegría de su éxito tan pronto; los temores de su error, y todo lo demás, serán labor del ingenio del lector-autor.⁴⁰⁷

Camblong ha señalado como “interesante y hasta curioso”⁴⁰⁸ el hecho de que Macedonio asigne especial tratamiento teórico a la conversación en sus textos, incluidos aquellos que “parecieran más alejados de la reflexión”⁴⁰⁹ como *Adriana Buenos Aires*. Ahora bien, lo que se observa en las creaciones macedonianas es una deliberada intención artística en la que tanto el diálogo representado como la conversación constituyen elementos sustanciales del proceso de dialogización en que se levantan aquéllas.

Al valorar *Museo* como la máxima realización de la prosa artística macedoniana puede apreciarse la escenificación de un auténtico “laboratorio” novelístico en el que la experimentación narrativa adquiere dimensiones inesperadas y la teoría se desarrolla simultáneamente como una poética que sienta las bases de una nueva forma de escribir novelas en Hispanoamérica. Los principios novelescos señalados en *Adriana Buenos Aires* y en *Una novela que comienza* se intensifican en *Museo* a la par con otros como el prólogo, la hoja en blanco para el trabajo colaborativo del lector, el multiestilismo y la diversidad genérica.

⁴⁰⁶ *Adriana Buenos Aires*, pp. 223-224.

⁴⁰⁷ *Ibíd.*, pp. 231-232.

⁴⁰⁸ Ana María Camblong, *Macedonio: Retórica y política de los discursos paradójicos*, op. cit., p. 29.

⁴⁰⁹ *Ídem.*

Las resonancias criollas en *Museo* se aprecian desde la representación cronotópica, pues las acciones de los personajes se escenifican y planean en la *estancia*, expresión que —como ya se señaló— alude al espacio en que se forja el gaucho, el cual sirve de referente cultural tanto a los nacionalistas como a los martinfierristas para referirse al criollo como el representante típico del ser argentino.

Museo se estructura como una representación artística de la conversación pues, en todo el proceso de desarrollo de la novela, la voz narrativa que por momentos funciona como el autor evocado, habla con el lector o se refiere a él todo el tiempo como el interlocutor genuino, tal como ocurre en las páginas 9, 25, 76, 82, 105 o 250, por citar tan sólo algunos ejemplos en los que el lector se constituye en referente de la conversación. De igual manera, la acción expresa de saludar desplegada en algunos prólogos, por ejemplo los de las páginas 51 a 57, “Salutación” y “Otro deseo de saludar”, configuran la novela como un acto de habla directamente relacionado con la conversación y la expresión oral de los interlocutores.

3.4.3. RESONANCIAS DE LA PAYADA EN LAS CREACIONES LÍRICAS

Además de la representación artística de la conversación y la proyección de una novedosa teoría del lector como interlocutor directo del autor y co-creador, aspectos que revelan las huellas de la oralidad primigenia en la metafísica y la novela macedonianas, también se percibe en las creaciones líricas las resonancias de esta oralidad, en particular, los matices de la expresión payadoresca que resuenan en la poesía del autor argentino.

La poesía macedoniana encuentra, en la forma utilizada por los payadores, la expresión más natural de representación lírica pues ésta le facilita la reflexión filosófica y una expresión meditativa y sentencial idónea a su discursividad estética. Además, es un medio comunicativo artístico que vincula por igual tanto al hombre de letras como al que no tiene relación con la escritura. Como señala Enrique Foffani:

La payada confiere al discurso poético su estatuto de planteo filosófico, meditativo, sentencial, donde el cantar opinando no sólo es patrimonio del letrado sino también del ignorante: se desmoronan las fronteras entre el saber y la improvisación. Se desafía por saber —para saber— pero si no se sabe, se improvisa, se simula saber con introitos, evasivas, circunloquios, epílogos. La payada es, en este sentido, una contienda infinita de

prólogos y el epílogo nada más que un volver a empezar o, en el último de los casos, una pequeña interrupción, una despedida provisoria.⁴¹⁰

El gesto payadoresco de la poesía macedoniana se expresa visualmente en la fotografía que muestra a Macedonio con su guitarra, como lo ha señalado Pagés Larraya; sin embargo, más allá de la fugaz imagen visual están sus creaciones líricas que asimilaron temáticas y estructuras payadorescas.

Para Enrique Foffani, todo el esfuerzo lírico macedoniano se sintetiza en una payada que contradice la muerte y produce la acción de acriollar la tradición española del contrapunto y la contienda medieval y barroca, tal y como lo hacía la poesía gauchesca:

Entre las fotos que más circulan de la imagen de Macedonio hay una que lo reproduce con el gesto serio y meditabundo y rasgando una guitarra. Ese es el gesto acuñado en su poesía, la del discurso payadoresco. Sí se puede negar el yo (el individuo) por hipótesis y éste es el caso: el viudo se transforma en padre, el amante en el amado, el sujeto lírico en astrónomo, en filósofo o en esteta, el discurso de la payada repone la subjetividad nunca eliminable en el registro de lo lírico. Tal vez todo el esfuerzo macedónico de una escritura poética original —y aquí habría que leer cierta zona romántica en su obsesión por el origen: en el origen está la muerte y también la belleza— pueda inscribirse en una payada contra la muerte donde guitarra en mano la vieja tradición española del contrapunto, del a dos voces, la contienda medieval pero también barroca, se acriolla en la impronta ya definida del desafío de la gauchesca.⁴¹¹

Según explica Foffani, las creaciones líricas macedonianas reescriben algunos textos de la tradición para ubicarse en el ámbito poético y posibilitar el estatuto de una lectura poética gracias a la interacción que concitan con otros textos genéricamente codificados como líricos: “el texto barroco, el texto místico, el texto del amor cortés, el texto de la payada”.⁴¹² En su opinión, la creación lírica de Macedonio quebranta la tradición genérica para aproximarse a la naturaleza de lo oral, ámbito en donde se instala la payada con acompañamiento de la guitarra:

La poesía macedoniana transgrede la ley del género, la pureza, porque repone la “impureza” sensorial de la voz e incluso la inflexión y los tonos. Y hasta los gestos. La “bella voz”, excluida de la belarte porque introduciría la persona individual y con ella lo real de la

⁴¹⁰ Enrique Foffani, “La poesía de Macedonio Fernández: fragmentos de un discurso payadoresco”, en Coloquio Universität zu Köln. 2005, en http://www.educoea.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_50/az_foffa.aspx?culture=es&navid=201. (Consultado el 18-III-09), p. 5.

⁴¹¹ *Ídem.*

⁴¹² *Ídem.*

muerte, se hace presente más allá de la condena. La estética macedoniana dictamina que se puede negar la muerte negando las entonaciones del habla. La escritura poética, en cambio, la repone fragmentaria y subrepticamente⁴¹³.

Al instalarse la payadoresca macedoniana en el ámbito de la oralidad, implica una acción del decir y del ser escuchado, de la presencia de un cantor genuino y natural como el payador y de un auditorio que con su interlocución expresiva (evocada), contribuye a elevar el desafío de quien piensa en voz alta aplicando cierta tonalidad a su voz con el rasgueo de su instrumento. También, trae a la escena imaginaria la “ida y vuelta de un texto que dice afirmarse —legitimarse— como canto con fundamento en estrecha relación o acompañamiento de la guitarra”⁴¹⁴. Si la guitarra se destruye o desaparece, el canto se diluye y con él también se extingue el fundamento de la payada. “Si no hay canto con fundamento sobreviene necesariamente el silencio o, lo que es lo mismo, un viaje al desierto. Canto, guitarra, fundamento: circuito que da cuenta de la oralidad de un pensamiento que es, al mismo tiempo, música”⁴¹⁵.

Las tonadas de la payadoresca están, pues, presentes en la creación lírica macedoniana mediante las expresiones de la oralidad ancestral, las inflexiones y los tonos de la voz, las reflexiones en torno al enigma del mundo y el debate lírico sobre la muerte. En consonancia con la melodía expresan una poesía llena de virtudes reveladoras y de “orden anagógico, en el que el asombro es fuente del conocer y de la belleza”.⁴¹⁶ Una muestra de estas características la apreciamos en la siguiente creación:

LA MUERTE NO ES LA NADA

La muerte no es la Nada, sino que nada es.
 El nacer no es la Vida, sino que nada es.
 Equivócase, por terrenal, el Corazón si te llora
 pues en nuestra Mente estás, y estuviste antes de sernos visto
 En nuestra mente todo lo que eres está
 pues nunca estuviste sino en nuestra mente
 y nuestra mente es la única que jamás existió.
 Amarte, pues, debemos, pues que vives

⁴¹³ Enrique Foffani, “La poesía de Macedonio Fernández: fragmentos de un discurso payadoresco”, *op. cit.*, p. 6.

⁴¹⁴ *Ídem.*

⁴¹⁵ *Ídem.*

⁴¹⁶ Antonio Pagés Larraya, *op. cit.*, p. 133.

y no Dolerte, pues no cabe perderte.⁴¹⁷

Vencer a la muerte en franco enfrentamiento lírico al estilo payadoresco es cerrarle el paso al nihilismo, a la incredulidad, y abrirle espacio a la “mente”. Dicho acto posibilita la imaginación en un ámbito donde no parece el ser y es posible el amor. Así lo propone Macedonio a lo largo de sus creaciones líricas, ya que la negación de la muerte es acompañada de una evocación virtuosa de la amada, de la pasión y la ternura.

En la creación lírica macedoniana el recurso de la payadoresca es una forma de derrotar a la muerte “—matarla, negarla, engañarla—”. Esa acción se traduce en el uso de la lengua, la estructuración de su ritmo y el habla del payador. Lograr la armonía de estos componentes del enunciado artístico como en el caso de las creaciones macedonianas, implica el uso sabio de los elementos lingüísticos esenciales como los infinitivos sustantivados que marcan la tensión entre el movimiento y la fijeza, “(el pulsar, el vivir, su irse, tu comprenderme)”; el uso renovador de los casticismos, que “van transformando lo arcaico casi en algo naciente, recién venido para decirlo a lo Macedonio (veste, beldad, palor, pavura)”⁴¹⁸ y especialmente, la recurrencia a una “adjetivación gauchesca” con las siguientes características:

...que no sólo va aludiendo y señalando como gesto intertextual sino que se despliega para hacer oír la cadencia de un ritmo, la música de su fraseo: Elena es la Amorosa, es la Engañosa y también por su propia voz “la Mimosa tuya quiero ser”. Y se termina escuchando el ritmo de la gauchesca: “¿Dónde te busco alma afanosa / alma ganosa?”. Y por último el habla del payador le presta hasta el diminutivo afectivo y la Amorosa mimosa deviene sin más “la Pobrecita del Cielo”.⁴¹⁹

Al igual que en sus otras creaciones mayores, la fusión de teoría y creación se constituye en característica de la poesía macedoniana, tal como se aprecia en sus poesías “Poema del poesía del pensar”, “Poema al astro de luz memorial” y “Poema de trabajos de estudios de las estéticas de la siesta”; sin embargo, el tema de la muerte, esencial en sus creaciones líricas, se mantiene como elemento dinámico que enriquece la palabra, único elemento capaz de vencerla:

⁴¹⁷ *Relato*, p. 118.

⁴¹⁸ Enrique Foffani, “La poesía de Macedonio Fernández: fragmentos de un discurso payadoresco”, *op. cit.*, p. 5.

⁴¹⁹ *Ídem*.

Más allá de un destino donde olvido y azar la sostienen, la poesía macedoniana encuentra la manera oblicua de sostenerse y sostener la muerte como puro engaño, como pura ficción. El truco le da la seña del juego: “Yo todo lo voy diciendo para matar la muerte en Ella”, dice un poema; porque la única baraja que mata la muerte es la palabra: sólo ella tiene el poder de vencerla. Fragmentos de un discurso payadresco, es decir trucos de la payada contra la muerte⁴²⁰.

Reveladas significativamente a partir de la expresión criolla, sustentadas tanto por la generación del Centenario como por los *martinferristas* —quienes encuentran en los ancestros gauchos la esencia del fraseo y la tonalidad macedonianas—, las creaciones macedonianas se construyen en un fuerte arraigo de la cultura popular argentina.

Complementariamente, es necesario señalar la interlocución que establece la propuesta artística macedoniana con otros enunciados de la cultura universal como los que constituyen los géneros satírico-serios provenientes de la tradición clásica griega.

⁴²⁰ Enrique Foffani, “La poesía de Macedonio Fernández: fragmentos de un discurso payadresco”, *op. cit.*, p. 6.

CAPÍTULO IV

PROYECCIÓN DE LOS “GÉNEROS MENORES” EN LA BELLARTE DE LA
PROSA MACEDONIANA

*Mi intento presente es una poemática del pensar
especulativo. Por ejemplo: nos preguntamos no qué
inteligibilidad explica sino qué poesía justifica estos
hechos...*

Macedonio Fernández

En este capítulo analizaremos la forma en que se estructuran artísticamente, en la propuesta imaginativa macedoniana, los que hemos denominado “géneros menores”. Como explicáramos anteriormente, de acuerdo con la perspectiva dialógica de la lucha de géneros, éstos le disputan el lugar, en el horizonte de sentido creado por el autor, a los géneros de mayor trascendencia como la metafísica, la novelística y la humorística, los “géneros mayores”.

Antes de abordar concretamente el análisis de las características y funciones con que se estructuran cada una de esas formas discursivas literarias, precisaremos el sentido y la orientación del concepto de género discursivo y sus respectivas proyecciones en el estudio de la obra de Macedonio Fernández.

Al analizar el problema de la comunicación entre los seres humanos, Bajtín⁴²¹ señala que las diferentes esferas de la actividad humana están relacionadas con el uso de la lengua. Este uso se concreta en forma de enunciados orales o escritos. Según sus características generales, los enunciados se clasifican en *géneros discursivos*.

En concepto de Bajtín, el género discursivo es “un tipo temático, composicional y estilístico de enunciado determinado y relativamente estable”⁴²² que se genera a partir de “una función determinada (científica, técnica, periodística, oficial, cotidiana) y unas condiciones determinadas específicas para cada esfera de la comunicación discursiva. [...] Estos enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas no sólo por su contenido (temática) y por su estilo verbal, [...] sino ante todo, por su composición o estructuración”.⁴²³

Debido a la inmensa diversidad de los géneros discursivos (expuesta a las múltiples posibilidades de la actividad humana), se presenta la extrema *heterogeneidad* de estas formas de la comunicación humana, entre las cuales se incluye desde las breves réplicas de un diálogo cotidiano, pasando por el relato, la carta, una orden militar, las diferentes comunicaciones de los oficios burocráticos, las manifestaciones científicas, hasta los

⁴²¹ Esta síntesis de la propuesta bajtiniana en torno a los géneros discursivos se fundamenta en el estudio de Mijaíl Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, op. cit., pp. 248-293.

⁴²² *Ídem*.

⁴²³ *Ídem*.

géneros literarios en sus diferentes clasificaciones y formas de comunicación: “desde un dicho hasta una novela en varios tomos”.⁴²⁴

Esa amplitud de los géneros discursivos pareciera dificultar su estudio; sin embargo, Bajtín descubre que es posible proponer un enfoque unitario y explica cómo el planteamiento en torno a estos géneros se constituye en una novedad debido a que supera los límites impuestos por el estudio inmanentista de los géneros literarios al margen de la cultura y de la lengua.

Además, observa que, durante el largo período que va de la antigüedad clásica hasta el presente, estos géneros sólo han sido analizados desde su especificidad literaria y artística en relación con sus diferencias dentro de los límites de lo literario, “y no como determinados tipos de enunciados que se distinguen de otros tipos pero que tienen una naturaleza *verbal* (lingüística) *común*”.⁴²⁵

Según Bajtín, los géneros discursivos se dividen en géneros discursivos primarios y géneros discursivos secundarios. Los primeros están constituidos por los enunciados surgidos de “las relaciones discursivas que se establecen entre los individuos en el contacto libre de la vida diaria, tales como diálogos cotidianos, familiares e íntimos”,⁴²⁶ mientras que los segundos son enunciados que incluyen a los géneros discursivos primarios y los transforman en enunciados más complejos.

Estos últimos se dividen, a su vez, en géneros discursivos extraliterarios (retóricos, históricos, pedagógicos, científicos, etc.) y literarios (novela, cuento, poesía), los cuales suelen incluir en su estructura géneros discursivos primarios y géneros discursivos secundarios extraliterarios, por ejemplo, “géneros retóricos como el informe, la polémica, la confesión, etc., que sirven a un fin literario y están literaturizados”.⁴²⁷ Cuando un género no literario es empleado con un fin literario, por ejemplo el género retórico, éste asume una función “que originalmente no poseía, a la que [se] denomin[a] ‘función literaria’”.⁴²⁸

A partir de esta clasificación, Bajtín amplía su discrepancia del estudio inmanentista de los géneros especificando que, en ciertos momentos de avance de la lengua literaria, no

⁴²⁴ *Ídem.*

⁴²⁵ *Ídem.*

⁴²⁶ Alberto Julián Pérez, “Los géneros discursivos”, en *Poética de la prosa de J. L. Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986, p. 218.

⁴²⁷ *Ídem.*

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 219.

son propiamente los géneros secundarios (literarios, periodísticos, científicos) los que le dan el tono a ésta, sino también los primarios, “ciertos tipos del diálogo oral: diálogos de salón, íntimos, de círculo, cotidianos y familiares, sociopolíticos, filosóficos, etc.”⁴²⁹

Desde este enfoque, una ojeada a la propuesta de Macedonio Fernández permite observar que, en consonancia con su principio de la metafísica (negación de todo tipo de realidad: tiempo, espacio, yo exterior: los “viejos rechinamientos”⁴³⁰), rechaza por principio el realismo en literatura. De ahí que el autor no recurra a los géneros discursivos primarios, por ejemplo, los diálogos familiares, íntimos o de círculo; sin embargo, como ya se ha señalado en los anteriores capítulos, en el trasfondo de su proyecto artístico se perciben las resonancias del diálogo socrático y de la oralidad criolla y porteña que vinculan su proyecto con ese tipo de géneros discursivos.

En forma predominante, Macedonio emplea en su proyecto artístico géneros discursivos secundarios y extraliterarios, dentro de los cuales podemos ubicar a los “géneros menores”. Como hemos señalado, éstos no sólo se distinguen por las características antes apuntadas por Bajtín (el contenido temático, el estilo y la composición), sino por la especificidad de la esfera dada de comunicación en que se producen, es decir, por su vínculo con la cultura, el proyecto del autor y el proceso de recepción de la crítica.

Entre los géneros discursivos secundarios extraliterarios empleados por Macedonio en su proyecto artístico están los géneros filosóficos (la reflexión, la polémica y el tratado metafísicos), géneros históricos (crónica, biografía, autobiografía), géneros científicos (crítica, ensayo científico expresado en sus teorías y artículo de revista). Estos géneros, que el autor emplea con fines literarios, le aportan características discursivas esenciales a sus creaciones; sin embargo, su actitud heterodoxa con la discursividad tradicional, bien sea literaria o filosófica, le permite generar otro tipo inclasificable entre los géneros mencionados, como el brindis o las participaciones en la *Revista Oral*, los cuales podemos ubicar también en la categoría de “géneros menores” respondiendo a las particularidades de la creación macedoniana.

⁴²⁹ Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, op. cit., pp. 248-293.

⁴³⁰ *No toda es vigilia*, p. 49.

Si se tiene en cuenta que Macedonio supera la teoría clásica de los géneros caracterizada por la imposición de cánones, límites y fronteras a las creaciones, y en su lugar propone un conjunto de creaciones discursivas heterodoxas que con el tiempo harán parte de un proyecto estéticamente inconcluso o abierto en el cuál se aprecia el desenvolvimiento de un sistema orgánico regido esencialmente por la prosa, entonces será imprescindible valorar los “géneros menores” como una parte sustancial de su proyecto artístico a la par de los “géneros mayores”.

4.1. AUTOBIOGRAFÍA MÍNIMA Y AUTOBIOGRAFÍA DE OTRO

En sus creaciones sobre las escrituras del yo, Macedonio da curso a otros de los “géneros menores” que estructuran su proyecto artístico: autobiografía y biografía. Al igual que los demás géneros menores estudiados anteriormente, estos también experimentan importantes transformaciones y cuentan con limitados procesos de recepción y de crítica. Es tal la complejidad con la que el autor constituye su mirada sobre estos géneros, que los lleva incluso a la disolución de sus fronteras, hasta el punto de hacer difusos los límites entre biografía y autobiografía.

Por el contenido humorístico, la novedosa estructura artística breve y la orientación dialógica con que los dota su creador, es pertinente señalar que en la propuesta macedoniana los géneros biográfico y autobiográfico abandonan su condición histórica y se convierten en formas literarias que enriquecen la Humorística. Aspectos como el de la virtualidad o representación figurativa de una existencia, su inevitable configuración a partir de la presencia del otro —bien sea como lector o auditor— la “recomposición de la vida vivida al hilo de la composición de la vida contada”⁴³¹ y su articulación en una trama narrativa, pueden considerarse elementos decisivos para considerar estos géneros como formas de la discursividad literaria.

Otro aspecto relevante en la propuesta macedoniana es la estructuración de la autobiografía como creación narrativa de una vida que supera la cronología y la temporalidad para explorar el absurdo y la nada. En su búsqueda de la Nada en detrimento del “yo autorístico” y de la consabida retórica que estructura los géneros biográficos, la

⁴³¹ Carlos Muñoz Gutiérrez, “La muerte es un apuro Lingüístico: Reflexiones sobre la Autobiografía”, en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, N° 11, Noviembre de 2000, p. 99.

escritura macedoniana del yo deriva en textos vacíos de contenido convencional. Así, en lugar de encontrarse en estos géneros la historia de una vida o los episodios de esta narrados por el mismo sujeto que la vive, como es usual en este tipo de formas históricas, el lector se encuentra con nuevas estructuras que han subvertido las categorías tradicionales de la biografía y la autobiografía.

En consonancia con lo expuesto por su autor en la introducción de *Papeles de Recienvenido*, libro en el que mayor desarrollo presentan las creaciones biográficas y autobiográficas, su condición de literarias permite ubicar estas formas narrativas en la Humorística, uno de los grandes géneros de la Bellarte o estética filosófica macedoniana a la que según el autor, había dedicado bastante estudio por aquella época (1928): “Creo que salvo pocos renglones felices no apporto novedad en la humorística que había estudiado tanto. Que el lector, condolido, a mí personalmente me perdone lo que, juzgante, no perdonará al libro”⁴³².

Papeles de Recienvenido se estructura como una creación literaria multigenérica y multiestilística con tono humorístico, estructuras breves y exploración de lo absurdo, que deriva en la “nada”. Su núcleo narrativo es la historia de “Recienvenido”/Macedonio y de otros personajes, que narran diversos pasajes de su vida como los accidentes que sufren, los inventos que realizan, su lugar de origen, fecha de nacimiento, aspecto físico e ingreso al mundo literario, entre otros. Como se ha señalado anteriormente, esta creación macedoniana aglutina gran parte de los “géneros menores” y de muchos estilos que caracterizan la propuesta artística del autor argentino Macedonio Fernández, tal como ocurre con el género autobiográfico.

En la segunda parte de *Papeles de Recienvenido*, “Continuación de la nada”, su autor se refiere a la biografía y la autobiografía, caracterizando esta última como un género literario y explicando que es la forma más embustera de arte conocida:

Nací, otros lo habrán efectuado también, pero en sus detalles es proeza. Lo tenía olvidado, pero lo sigo aprovechando a este hecho sin examinarlo, pues no le hallaba influencia más que sobre la edad. Mas las oportunidades que ahora suelen ofrecerse de presentar mi biografía (en la forma más embustera de arte que se conoce, como autobiografía, sólo las Historias son más adulteradas) háceme advertir lo injusto que he sido con un hecho tan literario como resulta la natividad.⁴³³

⁴³² *Papeles de Recienvenido*, nota introductoria que el autor titula “Salvedad”.

⁴³³ *Ibíd.*, p. 83.

Más adelante, precisa que "...las biografías, autobiografías y entrevistas a hombres célebres son los novelones máximos y que deben manejarse al revés, como a los tercios vanidosos, mandándoles que hagan lo que no deseamos que hagan: todo lo que afirma de sí el autobiografiado es lo que no fue y quiso ser"⁴³⁴.

Estas concepciones macedonianas ponen en crisis la idea clásica de la autobiografía como "escritura con posibilidades de reconstrucción de la unidad de un individuo y de su identidad a través del tiempo"⁴³⁵, y cuestionan humorísticamente el verismo y la presunta objetividad que se le atribuía en ese tiempo (años 30) tanto a la biografía como a la autobiografía por parte de algunas disciplinas como la psicología.

Algunos años después, en la década del 50, la sospecha macedoniana sobre las narrativas del yo y su ubicación literaria, puede apreciarse también en disciplinas como la psicología científica, que llega a la consideración de que "nuestras vidas, en tanto que objetos de comprensión, se estructuran en narraciones que no respetan ni cronología, ni temporalidad. Porque nuestros recuerdos no son fiables sino más bien recreaciones a la luz de un interés presente".⁴³⁶ Simultáneamente con los planteamientos de esta disciplina, también la filosofía y la semántica replantean sus fundamentos en busca de nuevos modelos de comprensión del sujeto, tal como lo señala Muñoz:

Desde los años cincuenta ha existido un interés destacado en situar las autobiografías dentro de los géneros literarios. Igualmente, la filosofía se anda replanteando la noción de sujeto, a la vez que otras nociones fundamentales como razón, verdad y objetividad se han puesto en cuestión. La semántica, y todas aquellas disciplinas que la necesitan, también buscan un nuevo modelo que nos permita comprender los conceptos de verdad o significado en los contextos en los que normalmente los usamos, esto es, en la vida. Y resulta que la vida siempre es la vida de alguien.⁴³⁷

Vistos en su momento como fugaces destellos humorísticos y sin mayor trascendencia para las disciplinas de la época, los descubrimientos de la creación macedoniana en torno a las narrativas del yo pasaron inadvertidos, sin embargo, el progreso de las investigaciones contemporáneas en ciencias humanas se ha encargado de mostrar la

⁴³⁴ *Ibíd.*, p. 99.

⁴³⁵ Celina Manzoni, "En la sala de los espejos. Autobiografía, autoficción". En *Historia crítica de la Literatura Argentina. Vol. 8, Macedonio*. Director del volumen Roberto Ferro. Director de la obra Noé Jitrik. Buenos Aires, Emecé, 2007, p. 525.

⁴³⁶ Carlos Muñoz Gutiérrez, "La muerte es un apuro Lingüístico: Reflexiones sobre la Autobiografía", en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, N° 11, Noviembre de 2000, p. 99.

⁴³⁷ *Ídem.*

fértil interlocución en el tiempo que se puede lograr entre algunas de esas disciplinas y las propuestas macedonianas, tal como ocurre con los estudios que sobre el relato autobiográfico ha realizado el investigador argentino Nicolás Rosa, a partir de los cuales se pueden comprender con mayores elementos los aportes de Macedonio al tema de la autobiografía.

En el régimen de certeza-incertidumbre que instaura todo relato, la autobiografía simula –simulación mayor- que *todo* lo narrado es *todo* lo acontecido. Este efecto vincula la autobiografía con la Historia como discurso, en donde también lo narrado y lo acontecido no reconocen –desconocimiento imaginario- el valor constituyente de la verdad textual que siempre interfiere y no refiere, entre la verdad de lo que se relata y la verdad de lo acontecido. Este valor de *interferencia* es para nosotros capital, la fuerza que desaloja la ficción referencial y propone un régimen de valores ficcionales que rigen los postulados de todo relato⁴³⁸.

La presencia de lo que denomina Rosa “régimen de valores ficcionales”, puede verse intensificado en las narraciones biográficas y autobiográficas que hacen parte del proyecto macedoniano, cuyas expresiones están presentes en las dos primeras obras del autor publicadas voluntariamente: *No toda es vigilia* y *Papeles de Recienvenido*. En la primera, el discurso biográfico aparece en forma de diálogo representado en el que los interlocutores M.F. y Raúl Scalabrini Ortiz coinciden con los nombres reales del autor y su dilecto amigo. En este diálogo M.F. solicita a Scalabrini que intervenga en el libro escribiendo una página, ante lo cual el amigo aduce una serie de elementos biográficos de M.F. como tópicos importantes para satisfacer su solicitud (el comienzo juvenil de su escritura, su temprana interlocución con importantes intelectuales extranjeros, la naturaleza y trascendencia de *No toda es vigilia*, algunas de sus virtudes personales,...), sin embargo, el referenciado se niega reiterativamente a aceptarlos y le sugiere decir únicamente que:

...sé silbar y que soy entendido en procedimientos de belleza femenina, y que entre los astrónomos, aunque sean cordobeses, con toda la ventajita de sus ingentes aparatos, no me veo rival como guitarrista⁴³⁹.

⁴³⁸ Nicolás Rosa, “Las escrituras del yo”. En: *El arte del olvido*. (Sobre autobiografía). Rosario, Beatriz Viterbo, 2004. P. 32.

⁴³⁹ *No toda es vigilia*, pp. 234-235.

La segunda obra mencionada, (*Papeles de Recienvenido*) es evidentemente la más prolífica en el desarrollo de las narrativas del yo. En las tres partes que la componen se observan múltiples formas de expresión del discurso biográfico y autobiográfico, cuyas transformaciones literarias se deben a la sustentación que encuentran en personajes de ficción que crea el autor: Recienvenido, M.F. y el Bobo de Buenos Aires. Esta estrategia narrativa llama la atención porque funciona como una forma de ocultamiento o de máscara, mediante la cual el autor disuelve las fronteras entre los discursos que concuerdan con su condición real y aquellos que aparecen ficcionalizados.

El tema del enmascaramiento o del ocultamiento tras un personaje inventado para sustentar atributos biográficos de un autor, es una práctica propia de la literatura, sin embargo, con Macedonio la vemos proyectada a la autobiografía, y contemporáneamente, se ve sustentada por diversos estudiosos, entre ellos Paul de Man quien explica que el tropo constitutivo de la autobiografía es la prosopopeya, “la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra y se establece la posibilidad de que esta entidad pueda replicar”.⁴⁴⁰ Mediante este recurso literario un nombre adquiere rostro y la autobiografía se torna en una representación imaginaria que, al estilo de la máscara, forma y deforma la figura del ser humano:

la autobiografía “se ocupa del conferir y del despojar máscaras, del otorgar y deformat rostros, de figuras, de figuración y de desfiguración”. Porque al hacer hablar a los muertos los vivos se quedan mudos, el lenguaje figurado es entonces privación, pero no privación de la vida sino de “la forma y sentido de un mundo que sólo nos es accesible a través de la vía despojadora del entendimiento”.⁴⁴¹

Al vincular el tema de la autobiografía con la máscara, De Man reconoce que el discurso autobiográfico se relaciona con la simulación, con el problema de la representación artística en las fronteras entre la vida y la muerte: “La muerte es un nombre que damos a un apuro lingüístico, y la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida que restaura. La autobiografía vela una figuración de la mente por ella misma causada”.⁴⁴²

⁴⁴⁰ Paul de Man, citado por Carlos Muñoz Gutiérrez, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁴¹ *Ídem.*

⁴⁴² *Ídem.*

Estos planteamientos demanianos que coinciden plenamente con el tratamiento que diera en su momento Macedonio a las narrativas del yo, también encuentran coincidencias en los planteamientos de Muñoz, quien llega a la observación de que “la mente posee una estructuración narrativa y funciona mediante la confección de narraciones”,⁴⁴³ aspecto que demanda reconsiderar temas como la función del yo, el desarrollo de una vida en el tiempo, la configuración del personaje y el papel simbólico de la máscara, en relación con el discurso autobiográfico, como lo señala el crítico:

Efectivamente, el yo no es el soporte de una vida, sino el resultado de su narración. Y como tal, es tanto construcción como desfiguración. Pero también la vida, la secuencia causal de acontecimientos que una trama estructura en una secuencia temporal, se compone tanto de privación como de restauración. Esto tiene obviamente una cara constructiva, la de la máscara que pone rostro, por la que vemos como un yo convertido en narrador recrea su vida, dotándola de un sentido, construyendo un sentido, superando una muerte física, reconociéndose en la tiranía de la igualdad como héroe, personaje de un relato que se pone como ejemplo.⁴⁴⁴

La máscara macedoniana expresada en *Reciénvenido*, en M.F. y en el Bobo de Buenos Aires, esos productos del relato que pueden llegar hasta la irrisión, es el fenómeno que se aprecia en forma intensificada en *Papeles de Reciénvenido*. En la primera parte, por ejemplo, luego de aparecer Recienvenido narrando sucesos de su propia vida: un accidente sufrido, la conferencia no anunciada y la reflexión sobre su bastón, se encuentra el lector con una parte titulada “El “capítulo siguiente” de la autobiografía del Recienvenido”, seguido de una especie de epígrafe en el que aparecen dos frases que lo descolocan: “De autor ignorado y que no se sabe si escribe bien” y “Nota del Editor. (El autor también figurará escribiendo.)”⁴⁴⁵.

Luego, en lugar de hallar inmediatamente los datos autobiográficos anunciados en la voz del propio personaje, el lector se encuentra con un narrador (autodenominado EL EDITOR) que realiza un conjunto de observaciones biográficas en torno a “un desconocido”, cuyo porte y rasgos fisonómicos son parecidos a “los del héroe desconocido [que] pudo ganarse la vida lo mismo que este funcionario europeo...”⁴⁴⁶, pero que en el

⁴⁴³ Carlos Muñoz Gutiérrez, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁴⁴ *Ídem.*

⁴⁴⁵ *Papeles de Reciénvenido*, pp. 22-24.

⁴⁴⁶ *Ídem.*

transcurso de la intervención es presentado como Recienvenido. Además, sin previo aviso el interlocutor se entera de que este es un preámbulo y que el autor de la autobiografía podía haber dicho algo acerca de su vida:

Tenemos que decir que con el mismo trabajo que se tomó el autor para hacer esta autobiografía pudo decirnos algo de su propia vida. No nos dejaría así, tan completa como si nos la hubiera prometido, una ignorancia erudita y sin compostura ya de sus vicisitudes y carácter, que pasamos a editar bajo evidentes dificultades. [...] La lectura de sus obras no nos procura base para juzgar sus talentos de escritor; ignoramos siempre si cumplía años, si nació disgustado, si mejoraba de las enfermedades o moría cada vez; si su vida se prolongó hasta el fin de sus días o pudo la ciencia hacerla concluir antes;...⁴⁴⁷

Así, queda en evidencia la disolución de los límites discursivos entre biografía y autobiografía y la alteración y desprestigio de este último género, que según Celina Manzoni se produce a partir de “Una ficcionalización del yo que apela a la irrisión y a formas de lo nimio imaginadas quizá como más genuinas en el momento de rodear los intentos de definición de una personalidad”⁴⁴⁸.

La acción discursiva macedoniana sobre estas formas de representación del yo también funciona a manera de depuración del género, en el que los intentos de trascendencia del individuo quedan reducidos a su mínima expresión. Para que no aparezca la duda respecto a dicha depuración, el narrador advierte en “El “capítulo siguiente” de la autobiografía del Recienvenido” que con dicha obra se hace el lanzamiento de una literatura “Confusiva y Automatista”:

Lo advertimos porque quizá la lectura no lo dé a ver; con la presente obra entendemos hacer el lanzamiento, la primer entrega, la soltura, despavorido lector, de la inesperada y acreditada Literatura Confusiva y Automatista, de lectura fácil (de omitir), en la que se espera tanto... del lector, de su originalidad; inaugurámosla en vista del reducido resultado de la otra, cuya perdición se preveía, desde que el público se obstinó en utilizarla principalmente para lectura –a veces sus lectores tenían un volumen en las manos y otro en la oreja, y encendían el uno en el otro⁴⁴⁹.

Celina Manzoni ha explicado que el gesto macedoniano respecto a la depuración del género puede entenderse de la misma forma con que las vanguardias enfrentaron

⁴⁴⁷ *Ídem.*

⁴⁴⁸ Celina Manzoni, *op. cit.*, p. 525.

⁴⁴⁹ *Ídem.*

audazmente las transformaciones en el arte del siglo XX: “...se puede decir que también Macedonio Fernández hace estallar desde el interior de la institución literaria los códigos que la ordenan y definen”⁴⁵⁰. Según Manzoni, dicha ruptura se proyecta también al ámbito de una prestigiosa tradición de la cultura argentina “...que había canonizado las grandes biografías y autobiografías publicadas durante el siglo XIX (Sarmiento, Mansilla, Cané, entre otras)”⁴⁵¹.

Luego de la intervención del narrador autodenominado EL EDITOR, quien al finalizar desliza una réplica anticipada contra “El desagradecido autor” anunciando una nota de este último contra el prefacio que ha escrito, de cuya lectura cree que inclinará la opinión de los lectores a su favor, aparece el anunciado capítulo sobre la autobiografía de Recienvenido en el que en lugar de los datos convencionales en torno a una vida (origen, árbol genealógico, formación, etc.) su autor explica que surge para que no se lo confunda con “cierto Editor”, de quien aduce la impropiedad debido a la modesta calidad de escritor que él tiene.

La irrisión y el humor se combinan en el intento de autobiografía de Recienvenido, quien apostrofa al EDITOR, por estar interesado en desacreditarlo, pues explica que si su deseo radicara en favorecerlo destacaría sus inventos y virtudes, ya que:

...sabe perfectamente que, por ejemplo, soy el inventor del paréntesis de un solo palito; de la solapa desmontable contra solistas [...] Inventé los cuellos de camisa iguales a los otros, [...] como Intendente tuve la visión de la supresión edilicia de las esquinas [...] Doté de dos veredas de enfrente y de rumbo Norte-Sud que es el más vistoso, a todas las calles...⁴⁵²

En reemplazo de los datos biográficos que habrían permitido estructurar la autobiografía de Recienvenido, este opta por una forma discursiva polémica, irrisoria y humorística en torno al invento de la solapa desmontable y explica que: “La perfecta necesidad de una solapa para entablar un “solo” la comprendí ya a causa de no haber visto en las calles que se entablara con un caballero desnudo...”. Luego, orienta su reflexión en torno a la importancia del “solo”:

⁴⁵⁰ Celina Manzoni, op. cit., p. 526.

⁴⁵¹ *Ídem*.

⁴⁵² *Papeles de Recienvenido*, p. 26.

Los “solos” de viva voz estinguieron; se refugiaron en las imprentas originando aquel gran renacimiento literario, cuyo partero creo fui, y al que contribuí también con mi autobiografía de recién venido; se dijo de mi libro que nunca había sido escrito antes, tan extraordinario pareció. Pero tampoco nunca fue leído después, porque la suma seriedad que se apoderó de mí al redactarlo dio a mis primeras páginas un tono tal de tercer tomo y “continuará” que aquel lector que con sólo perseverar la lectura dos páginas, recuperó el sueño, soñó que aún no había empezado a leer la “autobiografía”...

Retomando “Continuación de la nada”, observamos que está compuesta por una serie de autorretratos, “fotografías verbales” o autobiografías breves, en las que Recienvenido/Macedonio hace explícitas algunas ideas sobre el registro de su existencia y la teoría artística que propone. La serie intitulada “A FOTOGRAFIARSE” constituida por el texto “(Atenuante)” a manera de introducción, y de cinco minibiografías o minirretratos enumerados consecutivamente con el calificativo de poses: “Autobiografía, pose N° 1”; “Autobiografía de encargo, pose N° 2”; “Biografía de mi retrato en ‘Papeles de Recienvenido’, pose N° 3”; “Biografía por correo, pose N° 4”; y “Pose N° 5, para ‘Sur’”. Más adelante, en el capítulo II de esta segunda parte, también puede apreciarse la “Autobiografía no se sabe de quién”.

En esta serie de narrativas breves del yo se observa precisamente el tópico de los recuerdos como recreaciones que responden al interés metafísico-literario del autor. A diferencia de las expectativas que crea un texto autobiográfico canónico, a partir del cual se descubre “la historia de una vida contada por el mismo sujeto que la vive”⁴⁵³, en las autobiografías macedonianas se travestiza el sujeto en personaje literario y la escritura deriva en textos vacíos de contenido convencional. Así, el lector se encuentra con nuevas estructuras que han subvertido las categorías tradicionales de la biografía y la autobiografía.

Otro hallazgo que sorprende al lector en estos textos breves es el tratamiento irrisorio del ser autorial, acción que consiste en minimizar las informaciones constructivas de la experiencia vital del autor, supliéndolas con elementos narrativos que expresan el absurdo y su búsqueda de la nada en detrimento del yo autorístico. Todo ello, en consonancia con el rechazo del realismo, uno de los principios inquebrantables del proyecto artístico macedoniano:

⁴⁵³ Pérez, Alberto Julián, “Los géneros discursivos”, en *Poética de la prosa de J. L. Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986, p. 226

La nada por imperativo de su concepto es tan opuesta de lo grosero del realismo que ofrece la dificultad, luchando con la cual me verá el lector actual si llega a lector siguiente o posprefacial, de que quien la trabaja tiene muchos momentos en que no sólo no sabe si está escribiendo la segunda o la primera parte, sino aun de si ha acertado con la nada, y si certeramente es de ella que está tratando⁴⁵⁴.

Para Beatriz Sarlo estas biografías que expresan la irrisión del autor y se fundamentan en una vida carente de datos dignos de figurar en la escritura, “parecen propiamente ser textos sobre nada”, que responden a la representación artística de “no existentes caballeros”:

Responden a un desafío, de algún modo planteado por toda la ficción macedoniana, extendiéndolo del personaje al autor: no existentes caballeros. La vida es algo sin datos dignos de figurar por escrito y, además, está la duda suplementaria sobre la escritura: “Soy un convencido de que jamás lograré escribir”. La existencia está afectada por una “depresiva inseguridad” y, por eso, de ella sólo pueden registrarse dos actos: el voyeurismo de un niño y su habilidad para las caídas. Actos sin valor referencial, se inscriben en la historia del escritor que elige caracterizar una “vida” con ellos⁴⁵⁵.

Pero como señala Sarlo, en los textos autobiográficos sobre nada, Macedonio incluye algunas pocas certezas que son significativas, entre ellas, la de la genealogía: “Soy argentino, desde hace mucho tiempo: padres, abuelos, bisabuelos; antes España por todos lados”⁴⁵⁶. En textos que se niegan a la representación, que vacían la biografía de autor convirtiéndola en historia de nada, que duplican y contradicen las fechas de nacimiento y desafían toda ilusión referencial, Macedonio, sin embargo, incluye este único dato seguro, casi un presupuesto. *Yo*, ese lugar de enunciación evanescente y abstracto, es argentino. Se asiste a un comienzo: el de la ficción, *excepto* en la mención del origen.⁴⁵⁷

Por su parte Celina Manzoni observa que en los movimientos constituidos por las *Poses* Macedonio exhibe y a la vez se exhibe, lo cual constituye un conjunto de acciones abiertamente opuestas a la que denomina la investigadora “poética de la verdad o de lo verdadero”⁴⁵⁸, propia de la tradición en que se fundamentan las escrituras del yo.

Según Manzoni, la propuesta macedoniana en torno a la narración autobiográfica subvierte las categorías fundamentales de este tipo de creación: “tiempo, espacio y

⁴⁵⁴ *Papeles de Recienvenido*, p. 81.

⁴⁵⁵ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, op. cit., p. 44.

⁴⁵⁶ *Papeles de Recienvenido*, p. 84.

⁴⁵⁷ Beatriz Sarlo, op. cit., p. 44

⁴⁵⁸ Celina Manzoni, op. cit., p. 524.

causalidad, pero no propone una visión comprensiva de sus biografiados, o de sí mismo, como identidad”⁴⁵⁹. Aunque la estudiosa observa una diversidad de estrategias en dichas creaciones del autor argentino, también reconoce que “...en su mayor parte coinciden en la apropiación de una retórica orientada a construir, por inversión, una poética de la desconocibilidad basada en la incerteza y la indeterminación”⁴⁶⁰.

Dicha poética puede observarse francamente caracterizada en la introducción a la serie de minibiografías antes mencionada. Allí, bajo el título “(Atenuante)”, Recienvenido reflexiona sobre la recepción de su libro “*Papeles de Recienvenido*” y se muestra preocupado por aclarar al lector que su contenido no solo corresponde a la nada sino que es continuación de ella. Además, explica al lector que desde joven ha tenido la afición al lleno de los vacíos y en tono humorístico cuenta el surgimiento del subtítulo de su libro: “Continuación de la nada”, para luego especificar algunos pormenores de su arte:

Un presentimiento de este arte noble de la nada por la palabra hay ya en todas las obras inconclusas —cartas no contestadas, discursos, sinfonías, estatuas trucas— de las cuales un inexperto o grosero en lo artístico lamentaría que por una adversidad o catástrofe no hayan seguido; yo las encuentro que tocan a lo artístico, precisamente en lo que les falta, que son como especies de comienzos del no empezar, de llegar por lo menos a lo de entrada inacabable, o sea al noble cultivo de la nada⁴⁶¹.

La versión metafísica de la nada expresada mediante la Humorística, queda pues explícitamente caracterizada en los planteamientos teóricos y en las creaciones biográficas y autobiográficas del autor, cuyos textos revelan la novedosa aparición de otros “géneros menores” que contribuyeron con la estructuración del proyecto artístico macedoniano.

4.2. LA NARRACIÓN CUENTÍSTICA BREVE EN EL PROYECTO ARTÍSTICO MACEDONIANO

Desde los primeros textos publicados en *El Progreso*⁴⁶² (1892), se percibe en el joven estudiante universitario la novedad de una prosa que recurre a temas de la vida cotidiana — las situaciones callejeras, la condición del teatro, la democracia o los lugares de diversión— para crear un estilo muy personal, lleno de humor, ironía y algo de tragicomedia. En

⁴⁵⁹ *Ídem.*

⁴⁶⁰ *Ídem.*

⁴⁶¹ *Papeles de Recienvenido*, p. 81.

⁴⁶² Periódico dirigido por Octavio Acevedo (primo de M. F.).

algunos de estos escritos se advierte ya el embrión de verdaderos cuentos, en tanto revelan aspectos típicos del género como la brevedad —a lo sumo utilizan dos y media páginas cada uno—, la economía del lenguaje, un tema significativo y algo de tensión.

Textos como “La música”, “Don Cándido Malasuerte”, “Digresiones filológicas” o “La casa de baños”, expresan con mayor o menor intensidad algunos elementos cuentísticos. En “La música”, por ejemplo, la historia se centra en la fobia del narrador hacia el piano debido a las estridentes audiciones que sacan de éste algunas solteronas amargadas. La situación —no exenta de humor e ironía— se resuelve mediante la decisión del personaje de hacerse diputado con el fin de presentar un proyecto en el cuál se reforme la Constitución agregándole el principio de que la música no sea para tormento sino para delicia de los oídos.

Es indudable que en tiempo de la Inquisición no existía el piano, porque de lo contrario ésta lo habría adoptado calurosamente como instrumento mortificante más eficaz; el fuego, el potro y demás aparatos inofensivos destinados a catequizar herejes y convertir conciencias, habrían desempeñado su oficio con acompañamiento de piano; esta música tomaría entonces el título de celestial porque su principal objeto sería dirigir infieles al cielo.⁴⁶³

En “Don Cándido Malasuerte” se escenifica el diálogo entre Don Cándido y Don Pirámides en torno a las desventuras del primero —quien ha desempeñado sin suerte actividades como la de fraile y mitrista—, producto de su profesión de maestro. Pregunta Don Pirámides dónde le ha salido ese árbol, ante la observación de que su interlocutor tiene una pierna de palo, a lo que le responde Don Cándido que yendo a comprar unos chorizos para su suegra le ocurrió lo siguiente: “Como me dolía un callo y un juanete me hacía trinar, subí a un tranguai, (tranvía) sin suponer que habría de curar tan pronto de ambos; pues sucedió que el pie donde habitaban el callo y el juanete fue el que no volvió a casa desde aquel día aciago”.⁴⁶⁴

Si bien la técnica del diálogo perfila el suceso como una escenificación tragicómica, la función narrativa presenta los índices del marco cronotópico y evalúa, sin disimulada ironía, la última ocupación de Don Cándido:

Pero en aquellos tiempos en que el hambre era el mayor excitante de las ganas de comer, todo el que no sabía ocuparse en cosa de provecho empuñaba la férula, vulgo palmeta, y se

⁴⁶³ *Papeles Antiguos*, p. 16.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 20.

metía a maestro de escuela; pues eso mismo hizo Don Cándido y encaramado en una tarima, puntero en mano, dirige hoy la inteligencia de doce o catorce chiquillos que son otras tantas esperanzas de la patria; mas como no todas las esperanzas se cumplen, deduzca el lector...⁴⁶⁵

El espacio del artículo periodístico exige a Macedonio un esfuerzo de concentración semántica. Como se puede observar en “Digresiones filológicas”, texto en el que el autor expone algunas observaciones en relación con palabras y expresiones del lenguaje corriente, en medio del humor y la ironía desenlaza pequeñas historias que no siempre corresponden a la intención inicial.

La solicitud inicial al lector es que no presuma “que voy a hacer una disertación gramatical con ribetes de pedagógica”.⁴⁶⁶ Esto fortalece el sobreentendido de que las digresiones especializadas sobre temas lingüísticos son aburridas para el común de la gente pues, como explica el autor: “Soy enemigo de hacer mal al prójimo y por consiguiente, incapaz de proporcionarle un momento desagradable”.⁴⁶⁷

Posteriormente, el autor debate la expresión “Juan Lanás”. Según explica, ésta se le asigna en la conversación a las personas que son ilustres desconocidos, cuando debiera llamársele “Juan Polo” para hacer notar su anonimato, puesto que nada es “más conocido en esta tierra que la lana”.⁴⁶⁸ En consecuencia, argumenta que estaría bien llamar “Juan Lanás” a “algún ganadero célebre de esos que se dedican a la reproducción (ellos no; los carneros) de la hacienda lanuda o lanar como impropiamente se la nombra; pero que a cualquier sujeto poco popular se le aplique este apellido me parece un contrasentido”.⁴⁶⁹

El uso del paréntesis para “aclarar” la reproducción propicia una ambigüedad semántica que permite al fino humor de Macedonio deslizarse al interior del texto.

La siguiente expresión que analiza el autor es tomada presuntamente de un periódico. Tal ejercicio permite apreciar un recurso valioso en la juvenil producción macedoniana —que más adelante constituirá la intensificación del absurdo como estrategia artística—: la ironía. Se trata del reporte de una acción delictiva —“El señor N. N. ha sido

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 27.

⁴⁶⁷ *Ídem*.

⁴⁶⁸ *Ídem*.

⁴⁶⁹ *Ídem*.

acusado criminalmente por haber distraído una suma de dinero encomendada a su custodia, etc.”⁴⁷⁰ — que el autor interpreta de la siguiente manera:

¡Y vaya usted a ser bueno y compasivo después de esto! El señor N. N. veía aquel dinero encerrado en alguna caja de fierro sin luz, sin aire, sin movimiento; teniendo un corazón sensible necesariamente había de moverle a compasión un estado tan deplorable; así es que para evitar que muriera de pesadumbre, le proporcionó un poquito de distracción, sacándolo de la caja y gastándolo en diversas partes y ocasiones, a fin de que, pasando a distintos bolsillos se distrajera con la diferencia de lugares. [...] ¡Y luego se le acusa criminalmente por exceso de benevolencia! ¡y quizá, después de un largo juicio, en el que seguramente perderá el suyo, irá a parar a un lugar semejante a aquel del cual sacó el dinero!⁴⁷¹

El tono humorístico y la prosa ligera, en el marco de la brevedad que demanda el artículo periodístico, convierten este texto en uno de los precursores del cuento breve macedoniano que, al intensificar sus características, derivará en el “cuento sin literatura”, como denomina el autor a los minicuentos producidos a la par de los “géneros mayores”.

El otro texto también publicado durante 1892 es “La casa de baños”. El autor considera tal espacio un símbolo de la democracia, pues es el “único lugar donde real y positivamente se practica. Nada valen a su lado, el ágora, los comicios y demás farsas inventadas para embaucar al pueblo y hacerle creer que es libre”.⁴⁷²

Al igual que en los anteriores, el humor y la ironía son matices fundamentales en la narración. Ésta describe lo acontecido en una casa de baños que, según el joven analista, es un espectáculo pintoresco, sobre todo, por el traje que emplean quienes frecuentan el lugar:

El traje de etiqueta de los que allí se solazaban, era adanesco; saco a lo Adán, pantalón como Adán y, en fin, todas las demás prendas del vestido eran igualitas a las que estaban de moda en tiempo del que tuvo por mujer a su costilla. Primera observación: esta uniformidad de trajes ¿qué indica?; acuerdo de opiniones y, por consiguiente, democracia absoluta.⁴⁷³

Entre el matiz de la crónica que registra el acontecer cotidiano y los elementos de humor e ironía que despliega el narrador, el texto cierra con una reflexión sobre el silbido. En ella se explica que, además de hacer notoria la desnudez del bañista, sirve de “desgonzocogotes, porque no hay cabeza que no gire cuando suena un silbido”⁴⁷⁴ y permite la

⁴⁷⁰ *Ibídem*, p. 28.

⁴⁷¹ *Ídem*.

⁴⁷² *Ibídem*, p. 30.

⁴⁷³ *Ibídem*, p. 31.

⁴⁷⁴ *Ibídem*, p. 32.

expresión del disgusto frente a una mala comedia: “es el alma del vigilante y finalmente es eminentemente democrático porque ¿quién no silba?”⁴⁷⁵

Al igual que en el tomo I de las *Obras completas* de Macedonio, donde aparecen las narraciones con rasgos cuentísticos antes analizadas, los restantes ocho volúmenes — *Epistolario*, *Teorías*, *Papeles de Recienvenido* y *continuación de la nada*, *Adriana Buenos Aires*, *Museo de la novela de la eterna*, *Relato*, *cuentos*, *poemas y misceláneas*, *No toda es vigilia* la *de los ojos abiertos*. *Otros escritos metafísicos* y *Todo y nada*— también registran la presencia del cuento.

En *Papeles de Recienvenido*, por ejemplo, se aprecian aproximadamente treinta cuentos, en su mayoría breves —de una o dos páginas de extensión—; otro tanto se encuentra en *Relato* donde se publican los cuentos más leídos como “Tantalia”, “Cirugía psíquica de extirpación” y “El Zapallo que se hizo cosmos”.

En *Museo* aparecen personajes de novela narrando cuentos. Así ocurre en el capítulo VII donde Quizagenio cuenta la historia de Suicidia y asegura que “es cuento de ‘personajes de novela’, no de personas que vivieron”.⁴⁷⁶ Incluso el libro *No toda es vigilia*, considerado como auténtico tratado de metafísica, incluye desde el mismo subtítulo elementos novelísticos pues se trata del “Arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el arte, Deunamor el No Existente Caballero, el estudioso de su esperanza”⁴⁷⁷, y cuentísticos, como el texto “¿Sueño o Realidad?” constituido por el relato fantástico del viaje turístico de Hobbes y sus diálogos con el porteño Dalmiro Domínguez.

En su estudio sobre las circunstancias que determinaron el surgimiento de *Museo*, Nélica Salvador destaca la importancia de algunos relatos breves de Macedonio que dejaron excelentes modelos de una nueva concepción del cuento, formulada dentro de un “sistema de intertextualidad realmente sorpresivo e innovador”.⁴⁷⁸

Además, señala las transformaciones que producen por aquella época (1941), en el campo de la narración breve, las creaciones de cuentistas tan importantes como Borges, Peyrou y Cancela, quienes junto con Macedonio determinan un nuevo rumbo a este tipo de narración al vincularla con un tema poco explorado hasta ese momento en la literatura del

⁴⁷⁵ *Ídem*.

⁴⁷⁶ *Museo*, pp. 181-182.

⁴⁷⁷ *No toda es vigilia*, p. 229.

⁴⁷⁸ Nélica Salvador, *op. cit.*, p. 355.

país austral, la literatura fantástica, posteriormente explotada por el mismo Borges y Cortazar:

Borges con sus cuentos extrañamente sugestivos y de rasgos inusitados hasta entonces; Peyrou con su tendencia a una temática de corte policial; Cencela con relatos en donde predomina lo insólito, van creando un cambio de preferencia en el gusto del público, que se interesa por un género hasta entonces no manejado demasiado habitualmente en nuestro medio: la literatura fantástica. Será después Julio Cortázar quien llevará a su máximo logro, junto a Borges, esta modalidad donde se insertan matices tan diversos e inesperados.⁴⁷⁹

La poética macedoniana parte de una consideración inicial del arte: “Belarte debe llamarse al Arte, para excluir la sensorialidad, cuyo oficio y cultivo debe llamarse Culinaria. Yo propondría como mejor nombre del Arte el de Autorística”.⁴⁸⁰ La autorística o bellarte tiene como fin último causar una emoción y se expresa en la prosa.

La prosa busca, pues, mediante la palabra escrita, que tiene el privilegio de hallarse exenta de toda impureza de sensorialidad, la obtención de estados de ánimo de tipo emocional, es decir ni activos ni representativos, o sea la ley estética, cumplida sólo con la palabra escrita, de que el instrumento o medio de un arte no debe tener intrínsecamente, en sí mismo, ningún agrado.⁴⁸¹

En opinión del autor, esa belarte concienical incluye al relato, pero no aquél de la descripción y los “caracteres”, al que considera como obra extra-artística e infantil, sino al que enfatiza el interés informativo pese a utilizar recursos ajenos y espurios en el arte y logra mantener al lector muy cerca de la insinuación y la conmoción de existencia:

El relato que yo justifico, aunque en modo subalterno, meramente como subsirviente, utiliza el interés que los relatos pueden tener como informativos, porque dan oportunidad para el estudio sobre los acontecimientos de la vida y la complicación de los caracteres, las soluciones o desenlaces de las tramas de la vida, decisiones ética, y hasta también para complacencias de enamoramientos del lector con el personaje, intereses todos ellos ajenos, espurios en Arte, pero que mantienen al lector al alcance de la insinuación y conmoción de existencia que el autor le viene preparando a su propia certeza personal; esta emoción de inexistencia en el lector es lo que se propone lograr el artista.⁴⁸²

⁴⁷⁹ *Ídem.*

⁴⁸⁰ *Teorías*, p. 235.

⁴⁸¹ *Ibídem*, p. 245.

⁴⁸² *Ídem.*

Y aunque emplea el relato informativo “y hasta complacido de los ensueños de pasión o vanidad del lector”,⁴⁸³ propio del periodismo, Macedonio considera que el artista no debe perseguir la misma finalidad del periodista, “información”, sino la “socavación de la certeza de vida en el lector”.⁴⁸⁴

El cuento, al igual que la novelística, puede servir para “la socavación de la certeza de vida en el lector” pues lo mantiene interesado y “al alcance de la insinuación y conmoción de existencia” que se propone el autor a diferencia del periodista. Además, logra en un espacio más reducido conseguir el mismo mareo, al igual que la novela. De hecho, el cuento sólo es distinguible de la novela por su menor extensión y por “no emplear exclusivamente la ‘técnica del personaje’, como ocurre en el caso-límite de *Una novela que comienza* o del cuento ‘Suicidia’, que es leído en *Museo* como auto-cita del autor para dar bulto a la desdicha de los personajes”⁴⁸⁵

En síntesis, el cuento hace parte de la Autorística, una Belarte o técnica para producir en otra persona una emoción sin sensorialidad ni instructividad. Esa Belarte, que el autor califica como concienical, es también la literatura o Belarte de la palabra. Arte indirecta, por valerse de la palabra, órgano intrínsecamente sin sensorialidad que conmueve la certeza del ser de la conciencia en un todo. Esta perspectiva del cuento evoluciona en la propuesta artística macedoniana hacia un “cuento sin literatura” o propuesta de un nuevo género, como veremos a continuación.

4.3. EL MINICUENTO COMO EXPRESIÓN DE UN NUEVO GÉNERO: EL CUENTO SIN LITERATURA

Macedonio confiesa que lo único que no se ha propuesto es el “saber contar”⁴⁸⁶ dado que el “bien contar” fue descubierto en tiempos de Maupassant, después de lo cual ya nadie narró bien; sin embargo, ese “narrar bien” consiste en una farsa a la cual el lector hace la “farsa de creer” y agrega: “Fatuoso academismo es creer en el Cuento; fuera de los niños nadie cree.

⁴⁸³ *Ídem.*

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 246.

⁴⁸⁵ Waltraut Flammersfeld, *op. cit.*, p. 418.

⁴⁸⁶ *Relato*, p. 47.

El tema o problema sí interesa. No hay éxito para la tentativa ilusoria y subalterna del hacer creer, para lo cual se pretende que hay un saber contar”.⁴⁸⁷

Como alternativa a ese engaño (el cuento tradicional) estará el cuento de literatura no literaria o “cuento sin literatura”, como lo define Macedonio, el cual vendrá a constituirse en un nuevo género: “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”.⁴⁸⁸

Teoría novedosa y extraña para sus contemporáneos que, a pesar de su distanciamiento en el tiempo, encuentra francas resonancias en los planteamientos actuales sobre el minicuento y la minificción. “El minicuento, ese (Des)Generado” titula Violeta Rojo un artículo en el que propone analizar el minicuento como un género en formación de carácter proteico o des-generado que puede adoptar distintas formas genéricas y establecer relaciones intertextuales no sólo con la literatura sino con formas no literarias:

Efectivamente, entre los minicuentos podemos encontrar algunos con apariencia de ensayo, o de reflexión sobre la literatura y el lenguaje, recuerdos, anécdotas, listas de lugares comunes, de términos para designar un objeto, fragmentos biográficos, fábulas, palíndromos, definiciones a la manera del diccionario, reconstrucciones falsas de la mitología griega, instrucciones, descripciones geográficas desde puntos de vista no tradicionales, reseñas de falsos inventos y poemas en prosa.⁴⁸⁹

Por su parte, Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, al considerar la minificción como “clase textual transgenérica”, elaboran una importante panorámica de la ficción brevísima o minificción —como prefieren llamarle—. Proponen acercamientos sucesivos al concepto, relacionándolo con la textualidad *massmediática* y con los nuevos modos de lectura impuestos por ella, para señalar luego las rupturas que protagoniza este tipo de ficción:

A la tácita confianza en la autoridad de los medios (la minificción) opone un trabajo de ruptura de los estereotipos que produce un efecto de incomodidad. *Problematiza* los preconceptos sobre los que descansa la vida contemporánea o los destruye con un solo golpe de efecto, poniendo así de relieve su fragilidad. Ofrece a los ojos una superficie verbal supremamente condensada, a veces captable en un solo golpe de vista, pues

⁴⁸⁷ *Ídem.*

⁴⁸⁸ *IbÍdem*, p. 49.

⁴⁸⁹ Violeta Rojo, “El minicuento, ese (Des)Generado” en *Revista Interamericana de Bibliografía*, Vol. XLVI, Washington, 1996, p. 40.

reemplaza el detalle por la evocación de lo familiar. No aspira a brindar una imagen global ni coherente de la realidad, sino más bien una serie de atisbos: pantallazos que iluminan fragmentos de mundos posibles cuya forma total es, la mayoría de las veces irrelevante.⁴⁹⁰

Cualquier similitud de la teoría cuentística macedoniana con la propuesta por sus compatriotas (Tomassini y Colombo) y la de Violeta Rojo podría considerarse mera coincidencia; sin embargo, es evidente que la sintonía estética de los tres planteamientos ha superado las distancias y se encuentra en abierto diálogo reivindicando la memoria cultural del género y la teoría.

Asumidas las explicaciones anteriores en relación con la concepción cuentística de Macedonio, podemos llegar a la observación de que el “cuento sin literatura” no sólo constituye un nuevo género —el minicuento o minificción—, sino que, además, se produce en las fronteras entre el cuento, la novela, la poesía, el ensayo, el brindis, la carta sin destinatario y la reflexión. Ejemplo de ello son los cuentos —iniciales— “Tantalia”, “Cirugía psíquica de extirpación” y “El Zapallo que se hizo cosmos”, además de “Esquemas para arte de encargo” y “Géneros del cuento”, relatos posteriores de los que dice el autor:

En ejemplificación de mi tesis expuesta otras veces de que el Arte no vive de “inspiración” sino de labor intensa, euforia de labor, reúno estos esquemas o estímulos teóricos o elementos posibles de cuento; para el “artista de encargo” no enamorado, o en el placer, del “tema”, que ha descubierto sino entusiasta trabajador de la “versión” artística de un tema cualquiera ajeno o encargado.⁴⁹¹

Y en esos esquemas —relacionados con la literatura, el cine, el ballet o la novela— tienen expresión minicuentos (de entre media página o página y media)⁴⁹² como “La Ella-sin-sombra”, “El asesino anual y donador de días felices previos a su victimación”, “¿Quién era ese mosquito?”, “Tres cocineros y un huevo frito”, “La Santa Cleptomanía o (La novela)” y los que se clasifican bajo el título “Géneros del cuento”, entre los cuales se encuentran “No gastar tragedia”, “Cuento del discípulo ¿exagerado? del ‘Arte de Vivir’”. Pruebas de grandioso desdeñarlo todo, salvo lo que se tiene ante sí, son las fórmulas para súbito conquistar —es decir dejarse atrapar por— una tierna dama. Y otros tantos

⁴⁹⁰ Graciela Tomassini y Maris Stella Colombo, “La minificción como clase textual transgenérica”, en *Revista Interamericana de Bibliografía*, Vol. XLVI, Washington, 1996, p. 86. La cursiva es nuestra.

⁴⁹¹ *Relato*, p. 69.

⁴⁹² *Ibidem*, pp. 71-88.

minicuentos, que como ya hemos señalado, se encuentran diseminados en la mayor parte de sus *Obras completas*.

Ese nuevo género —minicuento o minificción— está sustentado en una particular poética, caracterizada por la resignificación de algunos elementos marginales, la propuesta de una nueva concepción del lector (lector cómplice o colaborativo) y el desarrollo simultáneo de creación y teoría cuentística a la vez.

A diferencia de su contemporáneo Horacio Quiroga —otro cultor de los quehaceres cuentísticos, autor de un decálogo sobre el cuento de esquema clásico a quien Macedonio conoció hacia 1910 cuando se desempeñó como fiscal en Posadas (Misiones) pero cuya amistad no continuó debido posiblemente a intrigas locales—, Macedonio no sugiere ningún método.⁴⁹³

Fiel a su teoría del cuento sin literatura, el autor argentino basa su interés en deslegitimar las técnicas usuales del contar y la relación dominante que ejerce la narración hacia el lector: “¡Basta de citar siempre a otros autores! —dice— ¡hay que citarse a sí mismo y confiar en la virtud corroborante de las autocitas!”⁴⁹⁴. Y agrega: “Los cuentos simples de apretado narrar eran buenos, pero arruinó el género la invención de que había un ‘saber contar’”.⁴⁹⁵

Ante esa ruina del género por la invención (¿imposición?) del “saber contar”, el autor empezará proponiendo un tipo de creación al estilo de *Cirugía Psíquica de Estirpación*, cuento en el que se interrelacionan la actitud creadora y la teorización. En él, a la vez que se cuenta la historia del herrero Cósimo Schmitz (a quien le fue estirpado el sentido de futuridad para solucionarle su enfermedad de monotonía total del pasado, pero que en realidad termina siendo víctima de un “delito inexistente”), se desarrolla una teoría del cuento que renueva las técnicas del género al proponer una nueva concepción de lector.

Esa teoría del nuevo género literario estará fundamentada en las notas pie de página, las digresiones, los paréntesis dentro de los paréntesis, algunas incoherencias y un recurso algo humorístico representado en el uso de la “y” con la que salva “la continuidad de la

⁴⁹³ Jo Anne Engelbert, *op. cit.*, p. 377.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, p. 40.

narrativa”.⁴⁹⁶ Las “y” y los “ya” —dice Macedonio— “hacen narrativa a cualquier sucesión de palabras, todo lo hilvanan y ‘precipitan’”.⁴⁹⁷

Mi sistema de interponer notas al pie de página, de digresiones y paréntesis, es una aplicación concienzuda de la teoría que tengo de que el cuento (como la música) escuchado con desatención se graba más. Y yo hago como he visto hacer en familias burguesas cuando alguna persona se sienta al piano y dice a los concurrentes, por una norma social repetidamente observada, que si no prosiguen conversando mientras toca suspenderá la ejecución. En suma: hace una cortesía a la descortesía a que ella misma invita. [...] ⁴⁹⁸ Lo que hace los cuentos son las y [...] la y y los ya hacen narrativa a cualquier sucesión de palabras, todo lo hilvanan y “precipitan”. [...] la continuidad de la narrativa la salvo con el uso sistemático de frecuentes y, y confieso que lo único que me sería penoso que no me aplaudan es este sistema que propongo y cumplo acá.⁴⁹⁹

Además de los elementos de técnica narrativa, el autor incluye una novedosa teoría de lector: “el lector salteado”.⁵⁰⁰ Cuando Macedonio despliega una propuesta conjetural de la lectura que pretende explotar la peculiaridad entre la psique del oyente o leyente y la lectura inseguida, descubre una función trascendental para el autor: la escritura se crea para el arte, no para responder al interés de los interlocutores. A partir de estos elementos proyecta su propuesta narrativa cuentística a una poética de las narrativas breves, tan usual en nuestra época:

Entre tanto, sin decirlo, me estoy declarando escritor para el lector salteado, pues mientras otros escritores tienen verdadero afán por ser leídos atentamente, yo en cambio escribo desalentadamente, no por desinterés, sino porque exploto la idiosincrasia que creo haber descubierto en la psique de oyente o leyente, que tiene el efecto de grabar más las melodías o los caracteres o sucesos, con tal que unas y otros sean intensos, dificultando al oidor o lector la audición o lectura seguidas.⁵⁰¹

“Cirugía psíquica de extirpación” es, evidentemente, el “cumplimiento” de una etapa de experimentación estética en el cuento, que tendría como antecedentes *Una novela que comienza* y *Tantalia*. En estos textos se explota al máximo la posibilidad de la digresión como experimento narrativo, el cual llegará a su plena realización en la novela

⁴⁹⁶ *Ibídem*, p. 48.

⁴⁹⁷ *Ídem*.

⁴⁹⁸ *Ibídem*, p. 47.

⁴⁹⁹ *Ídem*.

⁵⁰⁰ *Ídem*.

⁵⁰¹ *Ídem*.

que Macedonio ha comenzado por esta época y que le ocupará por el resto de su vida hasta desembocar finalmente en *Museo*.

Como explica Jo Anne Engelbert en relación a *Una novela que comienza* (considerada como el humor del cuento que se burla de la novela):

El “digresionismo” aquí se vuelve lírico, convirtiéndose en principio narrativo: el casi relato de amor es puro preludio, melancólica añoranza erótica cuya cristalización es genialmente impedida por el autor a cada vuelta del “argumento”. La desconcertante fecha de composición de este texto que anticipa y supera la experimentación de la vanguardia, del Boom y del post-Boom es: 1921.⁵⁰²

Esa profunda indagación artística —de la cual es consciente Macedonio pues considera que “sus relatos son experimentos en ‘investigación estética’”⁵⁰³— habrá de proyectarse a espacios cada vez más imaginativos y sintéticos en los que lo más importante es confrontar la relativa seguridad del lector con la ruptura de la lógica en el mundo enrevesado que le plantea el texto. Así, al hacer uso de la técnica digresiva en “Cirugía psíquica de extirpación” se pregunta:

¿pero no se advierte que la técnica de narrar a destiempo que configura mi relato, despertará en el lector una lúcida confusión, diremos, que lo sensibilizará extraordinariamente para simpatizar y sentir en el enrevesado tramo de existencia de Cósimo? Y agrega: Sería un fracaso que el lector leyera claramente cuando mi intento artístico va a que el lector se contagie de un estado de confusión.⁵⁰⁴

“Una novela que comienza”, “Tantalia” y “Cirugía psíquica de Extirpación” constituyen experimentos previos al “Cuento de literatura no literaria” o “cuento sin literatura” para cuya elaboración podríamos decir que se requiere —siguiendo la teorización y la práctica de Macedonio— la elaboración de una teoría previa que sustente el texto, imaginación, una historia absurda destructora de la lógica, la solemnidad y la grandeza, algo de incoherencia, una buena dosis autocrítica del género, “un desesperado sentimiento de ansiosa y honrada investigación última de lo estético”, “la desinteresada esperanza de un Arte severísimo, exento de convencionalidad y de sensorialidad” y un escritor con mentalidad metafísica carente de afán por ser leído y un lector salteado que

⁵⁰² *Ibíd.*, p. 388.

⁵⁰³ *Ídem.*

⁵⁰⁴ *Relato*, p. 44.

tenga la actitud de grabar las melodías, caracteres o sucesos intensos sin que requiera de una lectura seguida. Estos serían, pues, los requisitos para crear un “cuento sin literatura” o minicuento como los realizados por Macedonio, de los cuales es inevitable presentar un ejemplo, de los más representativos:

TRES COCINEROS Y UN HUEVO FRITO

Hay tres cocineros en un hotel; el primero llama al segundo y le dice: “Atiéndeme ese huevo frito; deber ser así: no muy pasado, regular sal, sin vinagre”; pero a este segundo viene su mujer a decir que le han robado la cartera, por lo que se dirige al tercero: “Por favor, atiéndeme este huevo frito que me encargó Nicolás y deber ser así y así” y parte a ver cómo le habían robado a su mujer.

Como el primer cocinero no llega, el huevo está hecho y no se sabe a quién servirlo; se le encarga entonces al mensajero llevarlo al mozo que lo pidió, previa averiguación del caso; pero el mozo no aparece y el huevo en tanto se enfría y marchita. Después de molestar con preguntas a todos los clientes del hotel se da con el que había pedido el huevo frito. El cliente mira detenidamente, saborea, compara con sus recuerdos y dice que en su vida ha comido un huevo frito más delicioso, más perfectamente hecho.

Como el gran jefe de fiscalización de los procedimientos culinarios llega a saber todo lo que había pasado y conoce los encomios, resuelve: cambiar el nombre del hotel (pues el cliente se había retirado haciéndole gran propaganda) llamándolo Hotel de los 3 Cocineros y 1 Huevo Frito, y estatuye en las reglas culinarias que todo huevo frito debe ser en una tercera parte trabajado por un diferente cocinero.⁵⁰⁵

Pese a los estudios realizados por notables investigadores sobre la obra de Macedonio Fernández, hasta el momento son pocas las indagaciones realizadas en torno a una creación de tanta trascendencia en su proyecto artístico como el minicuento. Paradójicamente, en su país, donde el cultivo de este tipo de escritura literaria tiene un importante desarrollo, a Macedonio se le aplica el dicho popular de que nadie es profeta en su tierra, pues estudios recientes sobre la minificción como los de Tomassini y Colombo⁵⁰⁶ refieren los antecedentes a Rubén Darío (“La resurrección de la rosa”, 1892), Amado Nervo (“El obstáculo”, “El engaño”, “Un crimen pasional”, cuentos breves publicados en 1895) y Julio Torri (“A Circe, 1917) y declaran el “carácter precursor” en esta práctica literaria de Enrique Anderson Imbert y Juan José Arreola, desconociendo completamente el aporte fundacional de Macedonio en la narrativa hispanoamericana de naturaleza breve, quien sin

⁵⁰⁵ *Ibíd.*, p. 75.

⁵⁰⁶ El estudio de Tomassini y Colombo figura en la *Revista Interamericana de Bibliografía* (Vol. XLVI, N° 1-4, 1996) junto con doce artículos más (y un anexo de aproximadamente cien minicuentos) dedicados al análisis de este tipo de producción textual. Pese al rigor y actualidad de los análisis, no aparece ni siquiera mención del nombre de Macedonio Fernández.

lugar a dudas debería figurar al lado de los precursores o fundadores del minicuento y la minificción⁵⁰⁷ en esta literatura.

Como hemos señalado, la práctica de un tipo de creación breve por parte del autor argentino no es algo accidental ni espontáneo sino el desenlace natural de una de las perspectivas de su concepción poética. El cuento (al que Macedonio transforma para dar origen a un “nuevo género”, el minicuento), pese a que su metamorfosis refracta la memoria del género primigenio, concita al diálogo con otras formas narrativas canónicas (novela, cuento, poesía lírica, etc.) y “transgenéricas” (como el brindis, la reflexión, los fragmentos biográficos, las descripciones geográficas, las definiciones a la manera del diccionario, las instrucciones, etc.).

4.4. LA PRÁCTICA ENSAYÍSTICA COMO EJERCICIO DEL PENSAR MACEDONIANO

Otro de los géneros que en los procesos de recepción y análisis del proyecto artístico de Macedonio ha tenido limitada atención es el ensayo. En torno a éste se desarrollará el siguiente estudio, orientado a analizar la forma en que se configura en la propuesta macedoniana y los matices que asume en la concepción estética del autor. Para lograrlo será pertinente convocar una especie de diálogo en el que participen varias voces: la de Macedonio —a través de sus textos, especialmente aquellos que revelan una faceta ensayística—, la de Montaigne —por tratarse del creador del género, mediante algunos de sus ensayos—, las de algunos destacados teóricos de este género, como Jean Starobinski, Réda Bensmaïa, José Luis Gómez y Liliana Weimberg, y la nuestra, tratando de ser la voz de un interlocutor que quiere desentrañar el enigma.

Si, como explica Todorov en *Crítica de la crítica*,⁵⁰⁸ el análisis literario es en esencia un diálogo del crítico con los textos en el que lo más importante es indagar, complementar o cuestionar a los mismos, permitiendo que expresen fielmente su voz, creo que esta labor de comprensión dialógica estará justificada si se logra que los convocados expresen genuinamente su voz en torno al tema. Antes de entrar directamente en las

⁵⁰⁷ Si se tiene en cuenta la distinción entre minicuento y minificción que proponen Tomassini y Colombo, la producción narrativa de Macedonio sería mucho más extensa pues una gran cantidad de textos no considerados minicuentos entrarían a hacer parte de la producción minificcional macedoniana, por ejemplo, la mayor parte de sus textos que aparecen en *Todo y Nada*.

⁵⁰⁸ Tzvetan Todorov, *Crítica de la crítica*, *op. cit.*

creaciones macedonianas es necesario delimitar una noción de ensayo que funcione como referente de las observaciones que haremos, para retomar luego la afirmación del título y deducir sus proyecciones.

4.4.1. POR LOS SENDEROS DE MONTAIGNE

Como es usual, el hecho de tomar el ensayo como objeto de análisis estético demanda, inevitablemente, una mínima conceptualización del género. Esto hace necesario recurrir a las teorías existentes, que pueden considerarse múltiples y a la vez palimpsestos o escrituras que conservan los rasgos de una anterior: los *Essais* de Michel de Montaigne. En aras de la brevedad y la concreción sólo nos referiremos a los planteamientos de Montaigne y, por extensión, a quienes han teorizado recientemente sobre sus *Essais* como Starobinski, Bensmaïa, Gómez y Weimberg.

Creo que el texto de Montaigne del que pueden deducirse los elementos sustanciales de una teoría del género es el ensayo N° 50 del libro primero, titulado “De Demócrito y Heráclito”. Allí habla explícitamente el autor de las características de sus ensayos. Sin embargo, en el proceso de fundamentar su arte, Montaigne no se limita a un solo texto. A lo largo de sus *Essais* va desplegando su experiencia con la palabra y con la vida, lo que termina convirtiéndose en una arquitectónica verbal del género.

En el ensayo 50 se presentan características tales como el juicio. Así, dice Montaigne: “Es el juicio un instrumento necesario en el examen de toda clase de asuntos, por eso yo lo ejercito en toda ocasión en estos *ensayos*”.⁵⁰⁹ El juicio, cuyos elementos esenciales son la reflexión y el discernimiento, funciona para calcular la dificultad del tema o materia ininteligibles y la forma de asumirlos para ser consciente de las propias capacidades y saber hasta dónde se puede llegar y confrontar el grado de dificultad de los asuntos y la manera en que se deben abordar.

Gracias al juicio se pueden comprender las múltiples facetas de la condición humana que revelan por igual los sentimientos nobles y viles, las virtudes y bajas pasiones. En síntesis, las dos expresiones motivadas por los filósofos que dan título al ensayo. “El primero [Demócrito] hallando vana y ridícula la humana condición, nunca salía a la calle sino con rostro burlón y riende. Heráclito, compadecido y apiadado de esa misma condición

⁵⁰⁹ Michel de Montaigne, *Ensayos completos*, op. cit., p. 249.

nuestra, llevaba, por el contrario, el rostro siempre triste y los ojos inundados”.⁵¹⁰ Si bien el juicio es fundamental en el ensayo, no dejan de ser también importantes el tema seleccionado (ya que determinará el camino a seguir para abordarlo), el nivel de los argumentos (al cual el ensayista no pretende agotar pues, en este caso, es más importante la particularidad que la generalidad), la delimitación máxima de un aspecto del tema para poderlo tratar de diversas maneras, sin excluir la profundidad y la estructura fragmentada y heterogénea del ensayo.

En su propósito de descubrir otros sentidos al ensayo montagniano, Réda Bensmaïa,⁵¹¹ explica que no sólo en los ensayos del libro III Montaigne encuentra su estilo definitivo y el punto central de la estrategia por la que es reconocido, sino que en el libro I aparece un texto donde se presenta una explicación del método constitutivo de los ensayos. Se refiere al ensayo N° 39, titulado “Consideraciones sobre Cicerón”.

En aquel escrito Montaigne reflexiona sobre el lenguaje de sus ensayos y algunas claves de su poética, indicando la importancia de expresar el sentido en forma sugerente: la inclusión de temas catalizadores que constituyan semillas de otros más ricos y atrevidos (para que éstos puedan servir al ingenio de un lector-escritor que los desee desarrollar en la construcción de infinitos ensayos) y la función orientadora de la diversidad a partir de algunas palabras, etc.:

No importa tanto cuidar las palabras como expresar el sentido, y ello con tanta más viveza cuanto más desviadamente se ha de manifestar. [...] En todo caso, para no extenderme sólo ofrezco los textos, porque si les añadiere su desarrollo multiplicaría muchas veces este volumen. Y así, si he diseminado numerosas historias que no dicen nada, quien las desee desenvolver con más minucia podrá producir infinitos ensayos. Ni esas historias ni mis alegatos me sirven siempre sólo como ejemplo, adorno o autoridad, porque no los estimo únicamente por el uso que de ellos hago, sino que a menudo encierran, aparte mi propósito, la semilla de un tema más rico y atrevido, y con frecuencia un cierto tono más delicado, tanto para mí, que no quise en ese lugar explicarme más, como para quienes quieran luego seguirme en ese camino.⁵¹²

Aunque Bensmaïa no repara en los aportes del ensayo 50, que también contribuye a la teoría de una poética ensayística, sí profundiza en el citado texto montagniano para lograr sus propósitos. Así, llega a observaciones de capital importancia para la comprensión

⁵¹⁰ *Ibidem*, p. 251.

⁵¹¹ Réda Bensmaïa, “La lógica de ‘la palabra suficiente’ en el ensayo Montaigniano”, trad. de Lorena Fuentes, en *The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.

⁵¹² Michel de Montaigne, *op. cit.*, p. 191.

del ensayo montaigniano como que en éste siempre existe una lectura irreductible a un modo “finito” de lectura o de lectores, lo que lo convierte en un texto potencialmente infinito y abierto; destaca el recurso de la acumulación de ideas y las citas empleadas como fragmentos para señalar que hay un “supernumerario” efecto que se vincula inextricable y esencialmente al método de composición del ensayo como texto.

Además, Bensmaïa observa que el ensayo montaigniano es como una “máquina literaria”⁵¹³ que produce múltiples sentidos, “oblicuas resonancias y Ensayos infinitos”⁵¹⁴ sin agotamiento, lo que demanda una nueva definición de texto y una nueva posición para leer este tipo de ensayos. Esta última acción (la lectora) no puede pasar por alto el método de composición y exposición y el tipo de efectos de este ensayo que, según el crítico, “están en la imagen de su multiplicidad, su variedad, y es esto lo que hace su carácter fundamentalmente paradójico para nosotros.”⁵¹⁵

Según Bensmaïa, el trabajo de Montaigne consiste en desestabilizar la identidad de categorías afirmativas como “idea” y “pensamiento” para darle paso al “eterno” retorno de un caos en el cual pueden emerger determinados temas o ideas, pero en forma totalmente fortuita. Este aparente efecto “caótico”, entendido por el autor de los *Essais* como diversidad, puede, a pesar del “caos”, ser percibido por el lector como una cierta totalidad, gracias a las claves o pistas que desliza el autor en sus *Essais*. Al respecto explica el mismo Montaigne: “algunas palabras sobre esto pueden ser suficientes (bastantes), aunque sean concisas”.⁵¹⁶ Esa palabra “suficiente” —observa Bensmaïa— es una palabra que “complica historias, envuelve significados, esconde tesoros que no incluyen nunca una noción preconcebida”.⁵¹⁷

La palabra “suficiente”, como materia esencial del ensayo, disuelve las fronteras del género y provoca una profunda mutación del texto pues, según el crítico, no sólo moviliza los materiales propios de su naturaleza genérica sino los recursos de múltiples géneros. Así, el ensayo montaigniano hace que las preguntas tradicionales sobre su naturaleza se vuelvan obsoletas. Como señala Bensmaïa:

⁵¹³ Réda Bensmaïa, *op. cit.*, p. 7

⁵¹⁴ *Ídem*.

⁵¹⁵ *Ibidem*, p. 8.

⁵¹⁶ Citado por Bensmaïa, *op. cit.*, p. 9.

⁵¹⁷ Réda Bensmaïa, *op. cit.*, p. 9.

La lógica de la palabra paradójica y “suficiente” vuelve obsoleta e insignificante la pregunta retórica sobre el principio y el final; sobre el antes y el después, como prerrequisito para cualquier narración o discurso. Además, en esta lógica de la palabra “suficiente”, la frontera retórica que separa el significado apropiado del figurativo, el metafórico del literal, y sobre todo, el narrativo del discursivo, no existe más.⁵¹⁸

Bajo el título “¿Es posible definir el ensayo?”, Jean Starobinski⁵¹⁹ propone su propia comprensión de lo que ha representado el ensayo a partir de su gestor, el escritor Michel de Montaigne. Su análisis comienza con la significación histórica de la palabra; se desplaza por sus orígenes, subrayando sus reconocimientos y vituperios; se pregunta por los objetos y realidades con los cuales ensaya el inventor del género y distingue dos vertientes fundamentales, una objetiva y otra subjetiva, que terminan reunidas en el ensayo montagniano.

Seguidamente explica los tres tipos de relaciones con el mundo (que a su vez constituyen tres tipos de ensayo) experimentadas por Montaigne: de dependencia, voluntad de independencia y reapropiación, y de interdependencia aceptada, para concluir con la última puesta a prueba, el ensayo del habla y la escritura que, en opinión de Starobinski, reúne los tres tipos de ensayo anteriores.

Escribir, para Montaigne —dice Starobinski—, es, de nuevo y una vez más, ensayar, con fuerzas siempre renovadas, con un impulso primario y primigenio, para tocar al lector en lo vivo y arrastrarlo a pensar y a sentir más intensamente. A veces, para sorprenderlo, escandalizarlo y provocar su réplica. Montaigne, escribiendo, quería conservar algo de la viva voz, y sabía que “el habla pertenece por mitades a quien dice y a quien escucha”.⁵²⁰

Esas características de la escritura montaigniana constituyen la substancia de una obra que, pese a ser calificada de “fácil” y “desarticulada” —según explica Starobinski—, se percibe como un texto dinámico en el que “cada capítulo, cada libro, y la obra en su conjunto, poseen una estructura, un plan arquitectónico disimulado”.⁵²¹

En la acción de configurar definiciones sucesivas en torno al género ensayístico, el crítico destaca su naturaleza literaria más libre y la posibilidad de que sólo un hombre libre o liberado pueda inquirir e ignorar, como lo hizo Montaigne:

⁵¹⁸ *Ibídem*, p. 10.

⁵¹⁹ Jean Starobinski, “¿Es posible definir el ensayo?”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 575, 1998.

⁵²⁰ *Ibídem*, p. 38.

⁵²¹ *Ídem*.

A partir de una libertad que escoge sus objetos, que inventa su lenguaje y sus métodos, el ensayo, en el límite ideal donde sólo *ensayo* concebirlo, debería saber aliar ciencia y poesía. Debería ser a un tiempo, comprensión del lenguaje del otro e invención de un lenguaje propio; escucha de un sentido comunicado y creación de relaciones inesperadas en el corazón del presente.⁵²²

Por su parte, José Luis Gómez Martínez, quien titula su libro *Teoría del Ensayo*,⁵²³ explica en la parte inicial que la búsqueda de una definición o caracterización del ensayo demanda, no sólo por conveniencia sino por precisión, remontarse a la obra de Miguel de Montaigne, a quien se considera el creador del género ensayístico. Luego de revisar las definiciones de algunos ensayistas llega a la conclusión de que son insuficientes pues “parecen indicar mas bien el pensamiento o carácter del escritor que limitar y concretar un género”.⁵²⁴ Ante esa dificultad en la definición, que no sólo corresponde al ensayo sino a otros géneros, por ejemplo a la novela, el crítico destaca la gran riqueza de características que tiene el ensayo y dedica la mayor parte de su libro a la comprensión de las mismas.

Gómez inicia el estudio de las características remontándose a los orígenes y desarrollo del ensayo. Aquí, vuelve al creador del género señalando que “todo intento de establecer los orígenes del ensayo debe forzosamente comenzar con Montaigne”⁵²⁵, pues éste no sólo inventó la palabra, sino que, además, fue consciente de lo peculiar de su obra. Sin embargo, presenta a Francis Bacon disputándole su condición de inventor a Montaigne, y llega a la observación de que “con ambos escritores quedan fundamentados los pilares del nuevo género literario y se concede a éste su característica más peculiar: el ensayo es inseparable del ensayista”.⁵²⁶

Seguidamente, el crítico analiza las que considera características sobresalientes en el contexto de los ensayistas hispánicos. Así, reflexiona sobre dieciocho características que abarcan desde el origen del género hasta su forma y clasificación. En la parte titulada “La voluntad de estilo en el ensayo”, Gómez explica cómo la libertad del ensayista puede compararse con la del artista y aclara que los dos se guían por la inspiración; sin embargo, reconoce que esa libertad le permite al ensayista escribir tan sólo cuando la inspiración le

⁵²² *IbÍdem*, p. 40.

⁵²³ José Luis Gómez Martínez, *Teoría del ensayo*, México, UNAM, 1992.

⁵²⁴ *IbÍdem*, p. 20.

⁵²⁵ *IbÍdem*, p. 23.

⁵²⁶ *Ídem*.

incita a hacerlo, lo cual puede explicar las razones que diferencian la calidad de los ensayos y a los ensayistas de los simples divagadores.

En el intento de concretar las características del auténtico ensayista frente a los que considera divagadores, Gómez propone tres: “a) es un pensador; b) se nutre de la tradición, pero en lugar de enterrarse en ella, como el erudito, la usa para superarla; y c) escribe en un estilo personal y de elevado valor estético, que por sí solo hace del ensayo una obra de arte, independientemente del mérito de su contenido”⁵²⁷.

En el ensayo —dice Gómez— se reemplaza la ordenación científica por la estética, y, como género literario, se acerca a la poesía, pues se modela a través de la actitud del ensayista — sea ésta satírica, cómica, seria, etc.—, por lo que lo poético constituye el trasfondo del ensayo, aunque ésta sea poesía del intelecto.⁵²⁸

Otro imprescindible estudio sobre el ensayo es el que realiza la investigadora argentina Liliana Weimberg, quien en dos de sus textos: *El ensayo entre el paraíso y el infierno* (2001) y *Situación del Ensayo* (2006), efectúa un interesante recorrido por la historia del género que comienza en Montaigne, atraviesa la crítica más conspicua del siglo XX (Barthes, Foucault, Derrida, Said, Angenot, etc.), explora las relaciones del ensayo con algunas disciplinas contemporáneas como la retórica y la pragmática, se detiene a escudriñar sus orígenes a partir de Montaigne, Bacon, Locke y Voltaire, hasta llegar al estudio del ensayo en nuestra América.

Reconociendo las fuertes polémicas de la crítica en torno a la definición y caracterización del género, Weimberg propone como punto de partida unos rasgos esenciales a partir de los cuales reconoce cierto consenso entre la crítica:

se suele designar como tal a un tipo de texto escrito en prosa no ficcional, que muestra la perspectiva particular de su autor y, más aún, la fuerte relación personal e incluso vital del escritor con la materia del mundo por él tratada, de tal modo que ésta se presenta también de manera fuertemente personalizada⁵²⁹

En el proceso abarcador que cubren sus investigaciones, Weimberg descubre las múltiples dificultades que implica la definición y caracterización del ensayo y los variados

⁵²⁷ *Ibíd.*, p. 96.

⁵²⁸ *Ídem.*

⁵²⁹ Liliana Weimberg, *Situación del ensayo*. México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 151.

desafíos que se presentan al estudioso, razón por la cual en sus dos obras mencionadas quedan abiertos un conjunto de interrogantes relacionados con las reglas, definición, transformación, nombre, tipo textual, etc., que podrían constituirse en descubrimientos y revelaciones acerca de esta creación verbal, en la medida en que sean abordados o replanteados por el investigador en la forma en que lo propone la estudiosa:

¿Cómo definir el ensayo, cómo definir el vuelo, sin cosificarlo, sin que los contenidos particulares de cada texto nos impidan ver este movimiento interpretativo básico que lo constituye? Para entender el ensayo es preciso descubrir su primer latido, acercarnos a su nacimiento mismo cuando el ensayista pronuncia las palabras “yo, aquí, ahora”, y seguirlo luego en su despliegue, en este hacerse, de acontecimiento, sentido, de suceso, valor, y en este volverse, por la interpretación, de voz individual en palabra comunitaria⁵³⁰.

Vistos los anteriores planteamientos sobre el ensayo, desde la perspectiva del creador y sus co-creadores (o teóricos), en consonancia con las creaciones macedonianas, es evidente el profundo diálogo en el tiempo que se escenifica entre todas esas voces y los matices particulares que asume este género en las obras macedonianas, como veremos más adelante.

No sería justo llegar al final de esta reseña sobre el género ensayístico sin referir algunos aspectos que propone Francis Bacon, considerado junto a Montaigne como otro de sus precursores, y al que Macedonio tiene en gran estima al considerarlo “el más grande literato-pensador”.

Diecisiete años después de haber publicado Montaigne sus *Essais*, aparecieron en Inglaterra los de Francis Bacon (1574), bajo el título de *Ensayos*, inicialmente, y luego con el de *Ensayos sobre moral y política*. Su texto estaba compuesto de 58 tratados que, a diferencia de los de Montaigne, no poseían la “autoexploración placentera” ni la “autorrevelación discursiva”; sin embargo, estaban hechos en una prosa cristalina y un estilo breve, lo que indudablemente contribuyó a impulsar el género.

Mediante su particular concepción, Bacon ofrece un discurso matizado de sentencias, en cuya factura se percibe más la tendencia al rigor y la precisión que a la belleza. Sus ensayos tienden a ser más formales y filosóficos, aunque, al igual que

⁵³⁰ Liliana Weimberg, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 23.

Montaigne, aborde temas que discurren sobre la verdad, la muerte, la adversidad, la venganza, la ambición, la fortuna, el matrimonio y la riqueza. En uno de ellos, “Sobre los estudios”, define la palabra *essay*, recurriendo a los clásicos latinos y no a Montaigne, como hubiera sido normal en la tradición. Allí dice: “La palabra es nueva, pero el contenido es antiguo. Pues las mismas Epístolas a Lucilio de Séneca, si uno se fija bien, no son más que ensayos, es decir, meditaciones dispersas reunidas en forma de epístolas”.⁵³¹

Gómez Martínez ha señalado algunas diferencias del ensayo entre Montaigne y Bacon, a partir de sus creaciones tituladas, “Des menteurs” y “Of Truth”. Según este crítico las obras ensayísticas del francés y del inglés expresan opuestas posibilidades del ensayo, pues:

...mientras Montaigne lo basa en “vivencias”, Bacon lo hace en abstracciones”. El ensayo de Montaigne gana en “intensidad”, el de Bacon en “orden”. El primero es más “natural”, el segundo más “artístico”. El primero intensifica lo “individual”, el segundo lo “prototípico”. En Montaigne, en fin, domina la intuición “poética”, en Bacon la “retórica”. Así, desde sus comienzos, Montaigne y Bacon representan dos opuestas posibilidades de ensayo, que profetizan el futuro individualista del género: el ser de Montaigne está en sus ensayos, tanto como el de Bacon en los suyos. Unos y otros son exponentes de sus personalidades.⁵³²

Una vez reseñadas las dos concepciones forjadoras del ensayo, es pertinente plantear, a manera de referente analítico, una aproximación conceptual que facilite la perspectiva de diálogo con las creaciones macedonianas. Concebimos el ensayo como un forma discursiva en prosa, de naturaleza dialógica, extensión moderada y esmerado estilo, cuyo fin es el de explorar múltiples facetas de la condición humana a partir de la visión personal de quien escribe y con entera libertad para desarrollar el tema que selecciona.

En esta noción de ensayo, las concepciones de discurso y el principio dialógico que es connatural a éste, se fundamentan en los planteamientos de Mijaíl Bajtín, quien al respecto explicó:

Todo discurso es por naturaleza dialógico. La palabra no puede evitar un perpetuo estado de tensión e interacción; es el diálogo interno que penetra la estructura. Cada palabra demanda una respuesta. Cada palabra está determinada por lo que no ha sido dicho, por la respuesta que vendrá. [...] En la vida del lenguaje y la cultura, cada acto de comprensión es de naturaleza activa. Asimilar una palabra es unirla indisolublemente a un estado mental, lo

⁵³¹ Francis Bacon, *Ensayos sobre moral y política*, México, UNAM, 1974, p. 208.

⁵³² José Luis Gómez Martínez, *op. cit.*, p. 24.

que produce una respuesta positiva o negativa. Así, comprender y responder están dialécticamente unidos; se condicionan mutuamente; ninguno existe sin el otro.⁵³³

Aceptada la explicación bajtiniana, es obvio reconocer que los textos evocados y puestos en la escena verbal hasta esta parte comparten el principio del dialogismo que caracteriza a la palabra en general. Como hemos explicado antes, nuestro esfuerzo consiste en permitir que se concreten las posibilidades dialógicas de los textos en relación; por lo tanto, la imposición del esquema a la obra o la deducción de características a partir de un modelo están excluidas de este diálogo.

Si de lo que se trata es de la interacción dialógica entre las propuestas de Montaigne, Macedonio y otros discursos, es imprescindible concebir las obras como textos, es decir, como productos humanos y, por ende, como expresiones de una conciencia que demanda por naturaleza una réplica y un develamiento dialógico de la alteridad. Por tanto, una vez percibidas las resonancias de la palabra montegniana y la de sus interlocutores sobre el ensayo, el paso siguiente es escuchar a Macedonio o, más concretamente, darle el turno en este diálogo a sus textos para “escucharlos” y comprenderlos en relación con el tópico de esta interacción.

4.4.2. MACEDONIO, ENSAYISTA

Como hemos señalado al comienzo de este tema, son pocos los estudios dedicados al desarrollo del género ensayístico en la obra del autor argentino. Aunque gran parte de la crítica lo considera ensayista, el calificativo se queda únicamente en la alusión rápida de algunos atributos. En ocasiones, como ocurre con la cronología del tomo I de sus *Obras completas*,⁵³⁴ apenas se consignan algunas referencias señalando el carácter ensayístico de creaciones como *No toda es vigilia* y *Teoría de la novela*. De la primera se dice que es un “largo ensayo metafísico”,⁵³⁵ mientras que la segunda es considerada como un “ensayo teórico”⁵³⁶ sobre el género novelesco.

Las demás obras del autor, según se deduce de la presentación en dicha cronología, constituirían otro tipo de textos no ensayísticos; sin embargo, las breves observaciones

⁵³³ Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, op. cit., p. 312.

⁵³⁴ Jo Anne Engelbert, “Cronología”, en Macedonio Fernández, *Papeles Antiguos*, op. cit.

⁵³⁵ *Ídem*.

⁵³⁶ *Ídem*.

sobre dos de las creaciones macedonianas no permiten hacerse una idea acerca del aporte de Macedonio a este género. Una revisión más detenida de las *Obras Completas* puede confirmarnos la faceta de escritor-ensayista de Macedonio.

Al igual que Montaigne, Macedonio emplea un estilo y un tono ensayísticos en la mayor parte de sus escritos. Se le percibe reflexionando sobre variados temas —el dolor, la muerte, el matrimonio, las humanidades, las religiones, el analfabetismo— con un estilo sencillo y coloquial, muchas veces aligerado por el humor, en el que el lector está considerado como interlocutor directo: “Salud, lector —dice en *Museo*—. Qué tristes somos en libros y fuera. [...] Si tienes una pena igual a la mía, tú que me has leído antes que escribiera, yo no la tengo”.⁵³⁷

¿Qué piensa del ensayo el autor de *La eterna*? Pese a sustentar importantes teorías sobre el arte, el humor, la novela, la poesía, el cuento y la metafísica, Macedonio no teoriza el ensayo, aunque deja entrever que lo lee y siente aprecio por el género centrado en los escritos de Bacon. En “Diario de vida e ideas”, al comentar los libros que más deleite le producen, explica:

Las autobiografías de Goethe y Spencer son quizá causa de que llegue a escribir; éstas, con Emerson y Bacon, el más grande literato-pensador, me vuelven siempre a la mente la idea del beneficio, para el pobre intelectual, del libro de inmensa compañía que el pobre intelectual tanto necesita después de haberse perdido en el terrible griterío de la inacabable literatura universal tan plagada de falsa afirmación, jactancia, sobreafirmación, segunda intención, tonta coquetería de sentimiento y posesión de verdad y, lo menos malo, error.⁵³⁸

Además de ser según Macedonio el “más grande literato-pensador”, Bacon se caracteriza, al lado de Macaulay, por ser uno de “los dos mejores escritores de todo tiempo”, Juicio que se complementa con la respuesta a un joven lector sobre la importancia de los libros en “El libro para sí mismo”. En este breve ensayo, al comentar el beneficio que puede extraerse de lo mejor que se ha escrito, explica:

¿Qué es lo mejor que se ha escrito? Lo que ha sobrevivido mucho y lo que es recomendado por diez o veinte de los pensadores más indiscutibles. Goethe encarece a Shakespeare y a Sterne; Emerson a Platón, a Montaigne y a Goethe; Schopenhauer a Kant, a Hume; Montaigne a Plutarco, etcétera. La lectura de Francis Bacon es de las más sustanciales, ricas y penetrantes.⁵³⁹

⁵³⁷ *Museo*, p. 46.

⁵³⁸ “Diario de vida e ideas”, en *Teorías*, p. 96.

⁵³⁹ *Ibíd.*, p. 105.

Colocados Bacon y Montaigne en la misma balanza de calidad y sobrevivencia artística, Macedonio insiste en el primero. Aparentemente se presenta mayor afinidad entre su estilo y el de Bacon; sin embargo, apreciada la factura de sus escritos, se pueden descubrir elementos de los dos estilos ensayísticos (de Bacon y Montaigne) en el proyecto artístico macedoniano.

Sus primeros ensayos que datan de 1892, mantienen un ambiguo límite fronterizo con la crónica y el minicuento; se basan en vivencias, y están dotados de un estilo coloquial y una percepción directa. “La calle Florida” y “El teatro aquí” pueden considerarse expresiones de ese estilo. En el primero, el autor revela su percepción del desarrollo teatral en algunas ciudades del Plata y, con marcada ironía, destaca la viveza de quienes, siendo malos cómicos en otras latitudes, deciden organizar grupo y volar a estas tierras donde reciben la mayor acogida: “El pueblo acude presuroso a aplaudir la última degradación del gusto literario y el vacío neumático producido en los bolsillos del cómico de la legua es reemplazado por una confortable plétora de monedas, que el público desembolsa con tal de que se le haga reír como un idiota”.⁵⁴⁰

En el segundo está aún más acentuada la vivencia, pues el escritor se ubica en el cronotopo (fusión dinámica de tiempo y espacio) de aquella calle y desde allí expresa su percepción de los grupos humanos que la frecuentan:

¿Qué es la calle Florida? ¿Qué significa? Tratemos de averiguarlo. Ante todo, vámonos a la calle Florida, porque no hay cosa como encontrarse en el lugar del suceso, para ignorar lo que ocurre. Suponga pues el lector que estoy en la esquina de Victoria y Florida. [...] Esta multitud de individuos que se pasea todas las noches por la calle Florida ¿es aristocrática, burocrática o democrática?⁵⁴¹

Similar al estilo que distingue al ensayo montegniano están elaborados algunos ensayos de *Teorías*, especialmente los que se refieren a Eudemonología (Crítica del dolor, Crítica del valor, Esfuerzo, Reglas eudemonológicas), Teoría de la salud, del Estado, del Arte y de la humorística, muchos textos de *Relato* y de *Todo y Nada*. En esta última obra, se concentra el mayor número de temas objeto de reflexión ensayística.

⁵⁴⁰ *Papeles Antiguos*, p. 23.

⁵⁴¹ *Ibídem*, p. 24.

Entre el epígrafe, la máxima, el minicuento y el dicho, el ensayo retiene sus límites no sin antes extender su influjo en forma de ola que se despliega sobre la playa de los otros géneros influyéndolos, tomando elementos de todos y recogién dose de nuevo para mantener su condición.

No toda es vigilia se percibe como “respuesta” al estilo ensayístico de Bacon. En este texto de modalidad novelesca, que da título al libro, se aprecia importantes expresiones del ensayo. Al relacionarlas con el estilo de Bacon saltan a la vista las afinidades: naturaleza abstracta, elaboración original, despliegue artístico y articulación retórica, entre otras; sin embargo, el texto macedoniano marca la pauta diferencial al introducir el humor y la ambigüedad para abordar temas de profunda meditación.

El subtítulo de *No toda es vigilia* es indicativo de esta diferencia: “Arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el arte, Deunamor el No Existente Caballero, el estudioso de su esperanza”,⁵⁴² complementado por los dos textos introductorios conversacionales que desentronizan el estilo filosófico de Kant y Schopenhauer y vinculan al diálogo la voz de Scalabrini Ortiz, uno de los amigos entrañables de Macedonio.

La explicación de esta simbólica desentronización filosófica la da Macedonio al lector implícito, a quien supone joven, al decirle: “Considera a mi libro un alegato pro pasión contra el intelectualismo extenuante”.⁵⁴³ Seguidamente, el autor se refiere a la imitación que hace de todos los autores y al relativo tono de seguridad que considera como una “cambiante literaria que ameniza”.⁵⁴⁴ Además, recurre al tono humorístico para explicar la confusión de los pensadores en lo atinente al asunto metafísico y al tema de la originalidad. Así dice:

¡Qué apuros!, colegas; ahora los conozco. Con W. James, Emerson, Guyau, Carlyle, se pueden hacer todos los libros de ensayos, de Europa y América, que he leído; pero, ¿hacerlo uno mismo? Nadie debiera ser obligado a ello, si el público quiere tener autores. ¿Quién comenzó la “Originalidad” que ahora todos tenemos que tenerla, por exhaución de aquellos?⁵⁴⁵

⁵⁴² *No toda es vigilia*, p. 231.

⁵⁴³ *Ídem*.

⁵⁴⁴ *Ídem*.

⁵⁴⁵ *Ídem*.

Esta interacción dialógica con los fundadores del género ensayístico, especialmente con Bacon, permite descubrir algunas facetas del Macedonio ensayista que posiblemente no han sido suficientemente evidenciadas como su condición de pensador dialógico constantemente meditando en voz alta y evocando la interlocución de un lector activo: “Lo que me propongo es hacer examen de las ‘intensidades’ y ‘duraciones’ posibles de dolor con la esperanza de aquietar mi alma y la del lector”, dirá en *Crítica del dolor*.

A diferencia de los pensadores en los que frecuentemente se apoya (Kant, Schopenhauer, Bergson), quienes practican un estilo esencialmente monológico que no concibe la réplica del otro, Macedonio interactúa constantemente con el lector:

Emprendo asunto que muchos han pensado y, quizás, algunos enteramente resuelto, publicándolo o no. Adopto, por hallar en ello un estímulo a mi esfuerzo de exposición, la figuración de ser el lector y yo los únicos preocupados del tema. Consiéntaseme esta necesidad de intimidad y de lírica en una obra de pura doctrina. Innumerables citas de tantos estudiosos que investigaron donde yo lo hago ahora, nos distraerían, lector; entorpecerían la escasa energía y concentración en mi tarea.⁵⁴⁶

También descubrimos en esa interacción dialógica su condición creadora, expresada en algunos de los principios estéticos que más adelante le consagrarán como el fundador de una nueva forma de escritura novelística en Latinoamérica: el discurso fragmentado, el recurso de las citas y notas pie de página como elementos lúdicos, la representación artística de la alteridad en personajes metafísicos, el principio de inacabamiento en los textos poéticos (incluyendo la novela), la página en blanco, el lector salteado, la escritura autoconsciente, la crítica dentro del texto literario, el principio del encuadramiento o encaje literario, etc., etc.

El inventario, aunque podría ser más amplio, es suficiente para sugerir la inapreciable riqueza estética que guardan los textos macedonianos y el profundo nivel dialógico que trasciende su estructura. Todo ello permite una dinámica y permanente interacción dialógica con los textos clásicos del ensayo y con la crítica más reciente sobre este género. Justipreciadas las *Obras Completas* del autor argentino se presenta la disyuntiva de considerarlo ensayista o novelista pues su movimiento amplio y libre por estos dos géneros, más que en la poesía y el cuento, le acreditaría en cualquiera de ellos. Por ahora, no mediamos en este conflicto nominal pues lo que más nos interesa es

⁵⁴⁶ *Ibíd.*, p. 241.

destacar el aporte de Macedonio a la historia del ensayo latinoamericano y, por extensión, a la cultura de este continente.

4.4.3. INTERACCIÓN DIALÓGICA CON LA CRÍTICA

La escritura ensayística macedoniana sienta las bases para la edificación de una nueva modalidad de crítica –tan creativa como el referente mismo en que se inspira-, aquella que se ve compelida a formularle nuevas y genuinas preguntas a una novedosa y profundizadora creación que señala en su momento un horizonte de mayor trascendencia a la Literatura Hispanoamericana.

Ese nuevo diálogo al que convoca el ensayo macedoniano ha atraído la atención de algunos interlocutores especializados en diferentes momentos. Investigadores como César Fernández Moreno, Noé Jitrik, Ana María Barrenechea, Ana María Camblong, Alicia Borinsky, Mónica Bueno, Norma Klahn, Wilfrido Corral y Raúl Kadus, entre muchos otros, han respondido al llamado de esa discursividad con importantes textos que contribuyen a ampliar su horizonte de sentido.

No obstante, más allá de las formalidades y condicionamientos del género se encuentra el ser del hombre que quiso trascender la eternidad haciendo de la metafísica no sólo una razón de la meditación y una forma de vida sino una expresión nueva del arte literario. La metafísica, como señala Fernández Moreno, “fue el sustento mismo de su novelística, su poética y su humorística”.⁵⁴⁷

También la metafísica fue el Ser-Macedonio. Su esencia verbal lo hacia fluctuar entre el Zaddik —el maestro inspirador de la sabiduría—, como lo percibía Borges, y el humorista asomado al gran misterio de la vida, como lo pensaba Cortazar. De las dos ricas expresiones de esa personalidad surgieron textos que pronto se convertirían en los referentes inevitables de diferentes tendencias críticas que contemporáneamente han derivado hacia los estudios en el ámbito universitario

En cuanto a los demás puntos de vista sobre el ensayo expresados por otros críticos, también los textos de Macedonio encarnan una réplica en el tiempo. En ellos, al igual que en los de Montaigne, la palabra deja su utilidad común para elevarse al plano de lo artístico y desempeñar funciones insólitas y sugerentes. Quizás no se encuentre ni se conciba en la

⁵⁴⁷ César Fernández Moreno, “El Existidor”, *op. cit.*, p. 564.

escritura macedoniana la “palabra suficiente”, como la propone Bensmaïa en el caso de Montaigne, dado que, si bien el crítico la llena de sentido, ésta es una categoría que no revela suficientemente la apertura que se aprecia en los textos de Montaigne. En Macedonio —insistimos— la palabra está impregnada del dialogismo y, por tanto, es indeterminada, abierta, e inacabada para los textos que pretenden estar terminados.

4.5. EL BRINDIS Y LA LITERATURA DE BANQUETES EN EL PROYECTO ARTÍSTICO MACEDONIANO

Como se ha señalado a partir de los estudios de Adrián Gorelik⁵⁴⁸, el imaginario urbano de la bohemia artística y tanguera —incluida la vanguardia— se ubica en algunas calles cercanas al centro de la ciudad. Una de ellas, la calle Corriente, es un “territorio mágico de la noche urbana” del Buenos Aires de los años veinte y treinta, en el que se produce un importante cruce cultural promovido, entre otros, por el grupo martinfierrista en el que participaba Macedonio.

Ese escenario citadino se constituye en el espacio propicio en el que la amistad porteña se hace realidad a partir de la tertulia, un tipo de reunión en el que la conversación y la celebración adquieren matices particulares. La conversación, por ejemplo, no es vana, sino que representa la posibilidad de “saber, de imaginar, de narrar, de construir, de encontrar ‘alivio’, de buscar ‘consuelo’, de reír, de obtener placer”,⁵⁴⁹ como se puede apreciar en la reflexión de uno de los participantes, Raúl Scalabrini Ortiz:

Es un porteño cualquiera. Ya cruzó la calle Florida. Está pasando Maipú [...] Entra a un café de la calle Esmeralda. Allí está con un camarada en el fortín de la amistad. Allí está seguro y habla de cosas pueriles. Habla y se ríe. Está contento. Fuera del reducto amistoso, la vida dañina ralea la dignidad y el número de los hombres, pero allí dentro es inofensiva. [...] Dos amigos forman una tertulia, un mundo completo y ficticio en que el mundo ya no es valedero.⁵⁵⁰

Al retomar a Scalabrini desde su perspectiva de la tertulia, Camblong observa cómo, en la ideología de un grupo de intelectuales como el martinfierrista, la conversación se constituye en un dispositivo semiótico “capaz de construir “un mundo completo y ficticio”,

⁵⁴⁸ Adrián Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Argentina, Siglo XXI Editores, 2004.

⁵⁴⁹ Ana María Camblong, *Retórica y política de los discursos paradójicos*, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁵⁰ Raúl Scalabrini Ortiz, citado por Ana María Camblong, *Retórica y política de los discursos paradójicos*, *op. cit.*, p. 34.

capaz de demarcar fronteras que invalidan las leyes del ‘mundo’ (real, histórico, científico, etc.)”.⁵⁵¹

“Completo y ficticio”, como la literatura, como un poema, como la metafísica, como el humor, como otras tantas discursividades que suspenden otros ordenamientos que rigen fuera de sus confines. Hay una mística de la amistad y el diálogo que supone el traspaso de ese umbral, la exigencia de animarse a “entrar” y formar parte de esa dinámica ficcional.⁵⁵²

En el ámbito de ese tipo de tertulias promovidas por los *martifierristas* surge un género de características cómico-serias como el brindis, del que los jóvenes vanguardistas reconocen como autor a Macedonio. Leopoldo Marechal describe el ambiente cultural en que surge dicha creación y le denomina “el género de los ofrecimientos de banquetes”:⁵⁵³

Bueno, en lo que a mí se refiere, nos veíamos con él en las reuniones habituales de la revista, no eran reuniones formales, eran en un café, peñas literarias, eran comidas de camaradería para las cuales Macedonio creó un verdadero género literario que es el género de los ofrecimientos de banquetes que después publicaron, creo que en *Papeles de Recienvenido* [...]. Bueno, y en esos ofrecimientos de banquetes o brindis chispeaba todo el humor de Macedonio, tan argentino y al mismo tiempo tan universal ¿no?⁵⁵⁴

Otro testimonio de los miembros del grupo martinfierrista es el del escritor Manuel Peyrou. En él recuerda el ambiente en que se producían los “discursos” macedonianos y las complementarias proyecciones de su expresión oral, los cuales causaban maravilla y diversión en los interlocutores:

Cada vez que había una comida literaria con motivo de elogiar, de agasajar a alguien por la publicación de un libro o por algún otro motivo, una de las primeras atracciones, sino la primera atracción, era Macedonio. Uno estaba esperando el discurso que iba a pronunciar Macedonio. [...] La noche más gloriosa que le vi a Macedonio fue en el Munich de Pueyrredón y Corrientes, después de una comida que dimos a Paul Morand. Se puso a discutir con Xul Solar, que insistía en hablar en su idioma, el neocriollo; en vez de decir “voy enseguida” decía “taquivoy”, en vez de “vamos arriba”, decía “upavamos”, y Macedonio retomaba ese lenguaje y lo enloquecía a chistes. Fueron unas horas maravillosas.⁵⁵⁵

⁵⁵¹ *Ibíd.*, pp. 32-33.

⁵⁵² *Ibíd.*, p. 33.

⁵⁵³ Leopoldo Marechal, “Entrevista con Germán García”, en Leopoldo García Germán, *Hablan de Macedonio Fernández. Entrevistas, op. cit.*, p. 68.

⁵⁵⁴ *Ídem.*

⁵⁵⁵ Manuel Peyrou, “Entrevista con Germán García”, en Leopoldo García Germán, *Hablan de Macedonio Fernández. Entrevistas, op. cit.*, pp. 79-80.

Por su parte Álvaro Abós señala a los “banquetes literarios” organizados por los miembros de la revista *Martín Fierro* como aquellos espacios donde se originaron los brindis macedonianos. También destaca las características de los interlocutores, los lugares y el ambiente en que se originan los brindis u ofrecimientos de banquetes:

Martín Fierro organizaba banquetes literarios que servían de ocasión para recibir a ilustres visitantes o celebrar la aparición de nuevos libros o cualquier otro evento que mereciera una tenida gastronómicoliteraria. En esos banquetes eran de rigor los brindis, muchas veces teñidos por ironía, entre los que descollaban los de Macedonio Fernández, quien, a causa de su timidez o frágil salud, a veces mandaba el texto para que lo leyera otro. Varios de los brindis de Macedonio fueron recogidos en sus libros misceláneos. [...] El ánimo festivo era propio de *Martín Fierro*, que hasta tenía un himno, con letra compuesta por Oliverio Girondo, sobre la música de *La donna é mobile*: “Un automóvil, dos automóviles, tres automóviles, cuatro automóviles, cinco automóviles, seis automóviles siete automóviles y un autobús”.

Artistas y escritores frecuentan mesas, banquetes, recepciones a visitantes, tertulias, peñas y saraos. La Richmond no era el único lugar de reunión; también estaba la Royal Keller, una cervecería situada en el subsuelo de Corrientes y Esmeralda, donde el poeta peruano afincado en Buenos Aires Alberto Hidalgo fundó la Revista Oral, que todos los sábados por la noche concitaba a muchos de los martinfierristas para leer sus trabajos. Otro lugar de encuentro aun más amplio, pues allí pasaba prácticamente todo el Buenos Aires letrado, era la librería Samet, en la Avenida de Mayo. También la casa de las Lange.⁵⁵⁶

El mismo Macedonio reconoce la condición cómico-seria de aquellos brindis que con el tiempo formarían parte de su primer libro, *Papeles de Recienvenido*. Textos esenciales para reconocer la novedad de una escritura literaria en la que se expresaban el humor, la ironía y la exploración del absurdo, articulados en una prosa experimental.

Papeles de Recienvenido fueron regalados todos, pero a juzgar por la gran aceptación que tuvieron es seguro que se pudo también venderlos. Contenían todos mis numerosos brindis que sumados así en una sola dosis ocasionaron atribuirseme un simpático plan de liberación arreglado a la inspiración de la terapéutica de las dosis “macizas”, de boga hace unos años, que matan o dejan sanar.⁵⁵⁷

De acuerdo con el contenido temático, el estilo, la estructuración y la intención artística del brindis macedoniano en una esfera de comunicación festiva, puede apreciarse en esta forma artística claras relaciones con los géneros cómico-serios que hacían parte de la literatura de banquetes.

⁵⁵⁶ Álvaro Abós. “Florida contra Boedo”, en <http://www.paseosimaginarios.com>

⁵⁵⁷ *Papeles de Recienvenido*, pp. 90-91

Según Bajtín, el banquete y la palabra han estado siempre ligados. El primero reviste una importancia especial para la palabra pues se constituye en “*marco esencial de la palabra sabia, de los sabios decires, de la alegre verdad...*”⁵⁵⁸ El banquete está precedido de una tradición proveniente del simposio antiguo en el que se adoptaban las celebraciones literarias, razón por la cual era un gran privilegio asumir la labor de oferente del discurso. Es importante notar que el brindis no adopta una postura seria y normativa; por el contrario, es una manifestación artística con bastantes rasgos burlescos e irónicos, tan frecuentes que en notorias ocasiones es más importante el texto introductorio. La mayor parte del escrito, cuyo contenido menciona sucesos ajenos al motivo que congrega la gran comida, posibilita, además, la distensión del ambiente, la carnavalización del acto y la incursión en exploraciones artísticas que dan lugar a perífrasis y deslumbrantes composiciones.

De manera específica es pertinente mencionar *La Oratoria del hombre confuso*, discurso inaugural del segundo capítulo, “Brindis de Recienvenido”, ya que ahí el autor narra toda una serie de experiencias personales que oscilan desde el altercado con una bella señorita por expresarle un cumplido, hasta el discurso de bienvenida hecho por encargo a Colón en su segunda visita a América. Finalmente, dedica las tres últimas líneas del texto —aproximadamente de página y media— para mencionar al homenajeado: “Tan Infelices experimentos oratorios me han disuadido, Doctor Figari, no obstante la admiración y afecto que quisiera atestiguaros, de dirigiros una sola palabra en el acto de homenaje que os tributamos”.⁵⁵⁹

Los discursos que anteceden el momento del brindis mantienen una marcada relación entre el banquete y la fiesta, aspectos que producen una configuración ambivalente del discurso. Bajtín menciona al respecto que

el vínculo particular de las frases intercambiadas en el curso del banquete con el porvenir y la celebración —ridiculización. Este aspecto está todavía vivo en los discursos y brindis pronunciados actualmente en los banquetes. La palabra corresponde en alguna medida al tiempo mismo que da la muerte y la vida durante el acto; es así que la palabra tiene un doble sentido y es ambivalente.⁵⁶⁰

⁵⁵⁸ Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais*, Barcelona, Barral, 1995, p. 255.

⁵⁵⁹ *Papeles de Recienvenido*, p. 53.

⁵⁶⁰ Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, op. cit., p. 257.

El análisis bajtiniano de la relación entre la palabra y el banquete permite fundamentar teóricamente la literatura de banquetes, expresión tangible en los brindis de Macedonio. En uno de ellos, dedicado a Leopoldo Marechal, hace evidente el juego de palabras al que recurre el autor ante la falta de un juicio estético que aún no logra tener claro en torno a la obra del poeta:

Vuestra poesía, entre nuestras numerosas empresas estéticas de hoy, palpitación de una búsqueda ardiente y penetrante de Arte que me exalta, me pone más que ninguna ante la evidencia del goce espiritual y la oscuridad, en mí, en su teoría. Aunque cada vez se me paraliza más la interrogante estética, creo que en vos se decide, aunque no se colme todavía, la inquietud profunda y el operar continuo de los artistas de Buenos Aires”.⁵⁶¹

El juicio Macedoniano puede ser interpretado de manera similar a la que el mismo autor propone unos reglones más adelante: “Perdonadme, Marechal, la pobreza imperdonable de estas vaguedades en mi posición mental ante la belleza que realizáis, que no excluyen, aunque no decoran, la certeza del placer que generasteis para nosotros”. Es decir, la ambivalencia entre lo cómico y lo serio, entre la vaguedad y la profundidad de la percepción poética, marcan tanto el contenido como la intención discursiva del autor. Al final queda la interrogante acerca de la calidad poética de las creaciones del homenajeado, asunto que no se resuelve debido a la ambivalencia frente a la toma de posición artística clara del oferente.

La ambigüedad, el humor y la ironía que caracterizan el brindis macedoniano, desacralizan el rito de la comida expresado en el banquete. Además, motivan el festejo y la risa del selecto grupo de invitados, sustituyéndose la noción de brindis por un gran despliegue de halagos cuya intención se expresa en la exaltación de las cualidades del homenajeado, culto y virtuoso, tal como se hace manifiesto en las siguientes citas:

Aseguro, señores, que contemplo tanto y poseo tan poco las dotes de orador, que daría la estancia de cualquier ricacho, sin considerar su valor y haciendo el gran esfuerzo de desprenderme de ella, por verme aquí improvisando con esa desenvoltura de un magno paquete de Gath y Chaves caído al suelo desde la vertiginosidad de un ómnibus.⁵⁶²
[...]

Formulamos, con el retardo de estilo, la presente oratoria de ofrendar un almuerzo finalizado, pues la tradición tiene apuro de que se demore el ofrecimiento de una demostración hasta luego de comida ésta por completo, sabiduría que precave a lo

⁵⁶¹ *Papeles de Recienvenido*, p. 64.

⁵⁶² *Ibíd.*, p. 67.

almorzado del desaire de que no se la acepte. Nuestro brindis ha sido compuesto entre dos y cuatro de la mañana, tempranidad de origen que se desaprovecha por fuerza de esa tradición; hace diez horas que podíamos haberlo servido caliente. Ya sabéis, pues, que se puede contar con nosotros si resolvéis abrogar aquella práctica, y que, teniendo hecho un brindis y tantas ocasiones de leerlo a los más anticipados repartidores y lecheros de Buenos Aires, lo hemos reservado hasta el momento prefijado para su indiscreción, de modo que realmente parecería pensado sólo para Ricardo Güiraldes, cuya indulgencia por lo visto es la única con que contamos, aunque reventemos por leerlo a cada transeúnte.⁵⁶³

Estos fragmentos de los brindis macedonianos dan muestra de las virtudes de Macedonio Fernández como escritor versátil y diestro en la creación de un discurso rico en humor que explora y adapta a su actualidad la herencia de los géneros cómico serios propios de la literatura de banquetes, a partir de un discurso desentronizante y desacralizador de figuras, símbolos y tradiciones, ausencia de cánones de estilo, configuración burlesca y exaltación de los acontecimientos cotidianos y del ser mismo.

La proyección de esa discursividad, que adopta la forma del brindis, también genera un proceso de recepción estética mediante la cual el grupo de interlocutores que recibe el discurso se torna abierta y profundamente dialógica en un momento de felicidad que también convoca la presencia de múltiples voces, tonos sutiles, sonrisas insinuadas y humor inteligente. Tal y como lo describe Camblong al filiar el brindis macedoniano con el banquete platónico y deslindarlo del festejo rabelaisiano:

El festejo y el brindis del universo macedoniano se inscriben en la tradición del “banquete platónico”, que puede contrastarse con la “fiesta popular” carnavalesca, del denominado “realismo grotesco”, cuyo paradigma es Rabelais. Si en esta última se asiste a una convocatoria amplia, sin jerarquías sociales, a una polifonía de dialectos, de estilos y de tonos, al humor de la carcajada, de la boca abierta comiendo y bebiendo sin moderación (no hay medida ni norma), al lenguaje y la gestualidad groseros y soeces, desafiando la censura y el pudor, todo en una gran mezcla festejante; en el dialogismo festivo del banquete se cumple un ritual ocluido, de reglas atildadas, de lenguajes homogéneos, de tonos sutiles, de conversaciones simultaneas que no se interfieren, plenas de complicidades, de sonrisas insinuadas, de humor inteligente, eludiendo la obscenidad en sus diversas variantes, los lugares cuidadosamente distribuidos y los cuerpos moviéndose con la destreza que confiere un vitalicio entrenamiento de clase.⁵⁶⁴

En opinión de Camblong, el brindis macedoniano tendría mayor afinidad con el “banquete platónico”, celebración que tiene lugar entre artistas e intelectuales, “un selecto

⁵⁶³ *Ibíd.*, p. 54.

⁵⁶⁴ Ana María Camblong, *Macedonio, Retórica y política de los discursos paradójicos*, op. cit., p. 87.

grupo que, en su matriz organizativa, pone en juego el prestigio de la misma invitación: *estar o no-estar invitado... He ahí el inicio de la cuestión...*⁵⁶⁵

El estilo macedoniano se acopla al tono festivo intelectual que surge del “banquete platónico”, donde la festividad tiene gran ascendente en el discurso que supera simbolismos y jerarquías para orientarse hacia una comunidad de pensadores. “Un círculo con derechos de admisión, en el que no ha lugar a la vulgaridad. Esta condición sustrae la fiesta de las miradas ajenas, sin dejar de ser un evento público y hasta publicitado”.⁵⁶⁶

Las jerarquías evidentes en las interacciones diarias de los seres humanos son afectadas por la homogeneidad de roles donde se destrona cualquier figura, hasta la del propio orador y la del homenajeadado, tal como se aprecia en las siguientes citas en que Macedonio Fernández ironiza en torno a su rol de escritor: “Yo no puedo improvisar sin ponerme los anteojos de leer y sostener una hoja escrita delante: la seguridad que siento de no decir nada imprevisto, de compromiso, me da inspiración”⁵⁶⁷ o “más me siento triunfante por haber concluido sólo con mi carrera de orador que no para, sino con la de orador confuso, en la que entreveía un porvenir claro y sin trabajo ninguno, porque me era innata la facultad”.⁵⁶⁸

El discurso del brindis es, de manera general, la unión favorable de la comida y la bebida con la palabra humorística que explora el absurdo y se ubica en una posición desentronizante. Se presenta como una totalidad festiva y desenfadada que invade los espacios de la escena representada y el rasgo propio de lo cómico-serio filtra lo cotidiano como un componente esencial que enriquece y da prevalencia a la experiencia humana manifiesta. Por otro lado, el doble proceso de entronizar y desentronizar símbolos discursivos, rasgo esencial del carnaval, configura la función del absurdo ya que los involucrados en el festín son sujetos de burla y celebración, lo que da lugar a frases ambivalentes cuyo sentido irónico las torna polisémicas, siempre motivadoras de la gran carcajada.

El brindis, como discurso del banquete, culmina mediante esa mezcla heterogénea de voces que pluralizan el discurso y hacen de éste una muestra y reactualización de la

⁵⁶⁵ *Ibídem*, p. 87.

⁵⁶⁶ *Ibídem*, p. 88.

⁵⁶⁷ *Papeles de Recienvenido*, p. 65.

⁵⁶⁸ *Ibídem*, p. 64.

celebración renovada a partir de la germinación de la palabra viva y gozosa dentro de una comunidad de artistas en la capital bonaerense, cuyo objetivo siempre evidente fue el de celebrar eventos en torno a las expresiones intelectuales que recurren a la discursividad como elemento esencial.

4.6. BOHEMIA Y “DIÁLOGO SOCRÁCTICO” EN LA *REVISTA ORAL*

Aunque la vida no le permitió a Macedonio elaborar la crónica que prometió algún día sobre las tertulias en que participaba, en algunos de sus escritos dejó fragmentariamente registradas sus impresiones sobre éstas. Un documento holografo de 1928 se refiere a las que se realizaban en el café La perla. Allí alude Macedonio a los “jóvenes artistas” que tomaban parte en este tipo de reuniones y al ambiente que se creaba gracias al “pensar de arte” que revelaba cada uno de los participantes:

Quizá me haga lugar para una crónica aquí de las tertulias de “La Perla”. Alguna vez debo hacerlo si no aquí. *Cada artista joven era un pensar de arte: ese nudo de inquietud y busca que traían todos, santidades y modificaciones de la Estética, quisiera estudiar uno por uno.* Había los seguros como Xul Solar, E. González Tuñón y R. Scalabrini Ortiz, González Lanuza, y los realistas y científicos o sociológicos en arte; pero me prefiere atención estudiar a los torturados: C. Mastronardi. R. Molinari, F. L. Bernárdez, Rega Molina que tuvieron aventura de libro luego, y saber cómo les fue interiormente cuando tuvieron libro de su arte, del arte de ellos de cada uno de ellos.⁵⁶⁹

En el documento también explicita Macedonio la relación directa que existió entre literatura y tertulia. En medio del ambiente bohemio surgía la chispa humorística e intelectual que derivaba en las disquisiciones sobre estética y filosofía que más adelante se transformaron en debates públicos con formato de publicación, la *Revista Oral*, o se plasmaron en libros de los participantes.

Los interlocutores, además de manejar los sobreentendidos, sabían aprovechar el espacio libertario de la tertulia para debatir temas cruciales y explotar los conocimientos del sabio Macedonio, quien a su vez se sentía reconocido y valorado por estos: “En mi breve figuración literaria —dice— he sido con bondad atendido y fácilmente comprendido. De la juventud, de los ejercitantes de lírica desde 1925”. Además, reconoce como sano el

⁵⁶⁹ La cursiva es nuestra.

“trueque de posiciones”, pues mientras los jóvenes se han apropiado de sus nociones de “Conducta y Beldad”, él ha aprendido de éstos.

Como hemos señalado, una de las creaciones que surgió en el marco de aquellas tertulias fue la *Revista Oral*, promovida por Alberto Hidalgo. Este tipo de creación verbal se caracterizó por ser un novedoso experimento consistente en adaptar el formato de una publicación escrita a un ejercicio oral. Dicha revista tuvo lugar en la década del 30 en Argentina y fue el punto de encuentro de reconocidos escritores y artistas de la vanguardia, quienes se reunían en el café Royal Keller para debatir sobre temas relacionados con la literatura (lo que incluía leer poemas, escritos, etc.), el arte y la cultura. Así lo confirma Leopoldo Marechal, uno de los participantes, en la entrevista que concede a Germán García:

estábamos en la Revista Oral de Alberto Hidalgo, en ese café, en el Royal Keller, en Esmeralda y Corrientes. Nosotros hacíamos una revista oral que consistía en que cada uno de nosotros dijera lo suyo. Hidalgo se ponía de pie de repente (era en el sótano del Royal Keller, una cervecería de tipo alemán) y decía año 1, número 3 y luego venían las editoriales, las colaboraciones, se leían poemas, se hacían críticas literarias generalmente furiosas. Asistido por un público muy heterogéneo, además, en fin, de nuestro grupo.⁵⁷⁰

Escritores y artistas reconocidos como Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Xul Solar, Leopoldo Marechal, asistían y participaban en ella. Como se deduce del planteamiento de Marechal, el sótano del café Royal Keller con su ambiente bohemio y mundano fue el epicentro donde se llevaron a cabo las tertulias y diálogos que le dieron vida a la famosa *Revista Oral*.

La novedad artística expresada en la elaboración discursiva de la *Revista Oral* radica en que adopta la estructura de una publicación impresa, pero su contenido está fundamentado en la oralidad, en el diálogo directo con los interlocutores que, además de los miembros del grupo martinfierrista, estaban constituidos por “una gran cantidad de muchachos y muchachas que estaban esperando que se abriera el Tabarís, en la sección nocturna, entonces para hacer tiempo se acercaban a nosotros y escuchaban con gran interés”.⁵⁷¹ Esto implicaba que en dichas tertulias subyaciera un ambiente indiscutiblemente

⁵⁷⁰ Leopoldo Marechal, “Entrevista con Germán García”, *op. cit.*, p. 71.

⁵⁷¹ *Ídem.*

dialógico, donde se ponían a prueba ideas, se estaba en acuerdo o desacuerdo con el otro, se generaban debates, en fin, se tenía siempre en cuenta la palabra ajena.

Además del proceso de recepción que generaba, la *Revista Oral* se caracterizaba por el humor, la ironía, la crítica, etc., a los que recurrían los participantes en sus intervenciones. Macedonio Fernández destacaba como un “Gran Conversador”, poseedor de un fino e inteligente humor. Años después, en su primera publicación que tituló *Papeles de Recienvenido*, recordará con el mismo humor e ironía algunos pormenores de la famosa revista:

La emulación pública por tener pronto en las manos el ejemplar auditivo que concluirá con la Revista Oral, es una grata señal de su perduración, y de la nombradía que algunas de nuestras familiares y gustadas firmas ya gozaban, a veces por el solo hechizo de no haber escrito nunca; pues los que no publican tienen un público rarísimo, quizá el más vivaz y curtido, que hace justicia a este género de autores; mientras la crítica vacila y se confunde, ese público no duda que si el prudente hombre no escribe, de su mal se está precaviendo.⁵⁷²

La ironía evidente en la cita hace alusión al imaginario número de la revista que, en lugar de estar constituido por un material impreso y orientarse a la vista como órgano del proceso lector, se dirige al oído del público en consonancia con el proceso oral que le da vida. Así, explora el humor a partir del proceso de recepción basado en el absurdo, consistente en que los que no publican tengan un público “rarísimo” posiblemente el “más vivaz y curtido que le hace justicia a este género de autores”.

La condición oral de una revista que “ha logrado hacerse oír” permite a los autores interactuar de frente con sus interlocutores. Éstos retribuyen con su atención y “gran interés” al desarrollo de los temas, más que el que conceden a los “grandes diarios”:

Nuestra Revista, no obstante su modesto ser en la inmensidad de actividades de la publicidad, es la única que ha logrado hacerse oír; y esta especial manera de atendernos, que el público no concede ni a los grandes diarios, nos obliga a corresponderle en calidad. Y nada es calidad como la largueza de juicio frente a la variedad de gustos, maneras artísticas, buscas espirituales, y la libertad.⁵⁷³

Fiel a su predilección por los interlocutores, Macedonio deja ver en sus comentarios acerca de la revista, la importancia que ellos tienen para la misma y el sentido de calidad

⁵⁷² *Papeles de Recienvenido*, p. 47.

⁵⁷³ *Ibíd.*, p. 48.

que conciben sus autores: “largueza de juicio frente a la variedad de gustos, maneras artísticas, buscas espirituales, y la libertad”. En esa perspectiva, el desarrollo de la revista demanda más exigencia para los autores. El mismo Macedonio advierte este aspecto cuando señala: “Breves seremos: traemos más que escuchar, que de decir: un público de privilegio como vosotros debe hablarnos cuanto antes: [...] seremos breves, y yo el primero, para oír cuanto antes la sugestión de vuestro vivir de inquietud”.⁵⁷⁴

Mónica Bueno ha señalado cómo, en consonancia con su espíritu vanguardista, Macedonio privilegia la revista como espacio para la difusión de sus ideas. Además, explica que, normalmente, se escribe en una revista ante la imposibilidad de concretar un libro, y que en el caso de Macedonio “esta imposibilidad se torna práctica de escritura: desarmar el libro se convierte en su dispositivo de producción”.⁵⁷⁵ Así explica la investigadora la trascendencia que tienen las revistas culturales para los grupos y las ideologías: “Cada revista es el resultado de una ‘formación’ y, muchas veces, su existencia depende de la duración de ese grupo de amigos. Pero además de la abundancia de estilos, ideologías y formatos, la revista cultural resulta un espacio válido para las discusiones, las puestas a prueba de teorías y los combates ideológicos”.⁵⁷⁶

En opinión de Beatriz Sarlo, las revistas culturales constituyen un banco de prueba y a la vez un laboratorio: “Yo diría que las revistas son nuestros laboratorios ideológicos, nuestros laboratorios estéticos, incluso que hasta nuestros laboratorios de escritura”.⁵⁷⁷ Explicaciones que se ven corroboradas, según Bueno, por la función que desempeñan las revistas de fin de siglo argentinas ya que

forman un entramado contrapuntístico, híbrido y polémico donde conviven nombres que por su producción, anterior o posterior, se muestran irreconciliables junto con otros que desaparecieron de la esfera pública o aquéllos que —como el de Lugones— parecen dibujar un zigzag permanente cruzándose de vereda según las dificultades del camino.⁵⁷⁸

Al gusto que evidenciaba Macedonio por las revistas se suma su actitud hacia la tradición, tal y como se refleja en algunos de sus escritos. Según Mónica Bueno, existe

⁵⁷⁴ *Papeles de Recienvenido*, p. 44.

⁵⁷⁵ Mónica Bueno, *Macedonio Fernández, un escritor de Fin de Siglo*, *op. cit.*, p. 62.

⁵⁷⁶ *Ídem*.

⁵⁷⁷ Beatriz Sarlo, citada por Mónica Bueno, *op. cit.*, p. 62.

⁵⁷⁸ Mónica Bueno, *op. cit.*, p. 62.

“una relación siempre conflictiva entre Macedonio y la tradición. Se trata de quebrar la figura de continuidad”.⁵⁷⁹ En este sentido, se pueden comprender las razones por las cuales este escritor participaba de la *Revista Oral*: esta revista rompía con las características de ese tipo de publicación.

Una de las más evidentes diferencias que existe entre una revista impresa (entendida en su término tradicional, es decir, como esa publicación periódica que contiene textos escritos sobre uno o varios temas) y la *Revista Oral* es, precisamente, su forma de difusión. Mientras la primera posee la ventaja de perdurar debido a la escritura, la segunda se torna fugaz y pasajera como resultado de la desaparición de la palabra oral una vez expresada; sin embargo, la vitalidad que adquiere dicha palabra en el cálido espacio de la conversación, le permite generar unas condiciones particulares en la memoria de los interlocutores.

Es precisamente en el ámbito de la palabra oral donde se forma la revista a que nos referimos. Ya que ésta tenía como punto de encuentro la conversación y, como señala Bueno, “no sólo era un valor de longeva tradición entre los intelectuales porteños, sino que además, Macedonio siempre tuvo un papel destacado en estas prácticas civiles”.⁵⁸⁰

La naturaleza oral de la revista, así como su orientación desentronizante y humorística coincidentes con el espacio bohemio y carnavalesco en que se produce, permiten vincularla con los géneros cómico-serios que, como señala Bajtín, están ligados al folclor carnavalesco y, algunos de ellos, a variantes literarias de los géneros orales de este folclor.

Los rasgos que, según el pensador ruso, tienen los géneros cómico-serios y que en nuestro caso podemos relacionar con la *Revista Oral* son los siguientes:

Primero, una nueva actitud hacia la realidad donde la base para la comprensión, valoración y tratamiento de la misma es “la actualidad más viva y a menudo directamente cotidiana”.⁵⁸¹ Esto es precisamente lo que sucede en la *Revista oral*, donde se hace referencia a temas de gran trascendencia para la filosofía y la literatura contemporáneas, los cuales se abordan y critican de manera asidua. Además, son temas que gracias al tratamiento irónico y humorístico con el que se abordan, logran interesar tanto a quienes

⁵⁷⁹ *Ibídem*, p. 59.

⁵⁸⁰ Ana María Camblong, *Macedonio Fernández: performances, artefactos e instalaciones*, op. cit.

⁵⁸¹ Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, op. cit., p. 152.

configuran la revista como a los que fungen como espectadores y propiciar, de este modo, una zona de trato directo e inmediato con el otro.

Segundo, “no se apoyan en la tradición ni se consagran por ella, sino que se fundamentan *concientemente en la experiencia* (aún no suficientemente madura) y *en la libre invención*”.⁵⁸² Además, en los géneros cómico-serios prevalece una actitud crítica hacia la tradición, “profundamente crítica y a veces cínicamente reveladora”,⁵⁸³ razón por la cual se produce “una imagen casi completamente libre de la tradición basada en la experiencia y en la libre invención”.⁵⁸⁴ Este aspecto puede considerarse como relevante en el caso de la *Revista Oral* pues en su realización, según la versión de sus participantes, se presenta la más viva experiencia de éstos en relación con los temas de la escritura y la libre invención.

Además, se asume la irreverencia desde la concepción misma de la revista pues, como ya se explicó, el formato que debía tener las condiciones de impreso, según la tradición, se estructura en forma oral, y su contenido es irreverente en relación con los rituales y las formas de la tradición literaria. Complementariamente, los diálogos, las polémicas y los debates en que todos participan, incluidos los espectadores, están matizados por el uso de la palabra viva en consonancia con las tonalidades, los giros, parodias, dialectos, jergas, etc., que configuran “una actitud radicalmente nueva hacia la palabra en tanto que material de la literatura”.⁵⁸⁵

En el mismo ámbito de los géneros cómico-serios teorizados por Bajtín puede apreciarse también las resonancias que mantiene la *Revista Oral* del “diálogo socrático”, género del cual podemos apreciar las siguientes características en la constitución de la mencionada publicación oral: primero, la verdad no la posee un solo ser humano sino que ésta se produce en un proceso de comunicación dialógica, lo cual se evidencia en los debates, los diversos puntos de vista, etc., generados durante el desarrollo de la *Revista Oral*. Segundo, dos procedimientos primordiales se llevaban a cabo en el “diálogo socrático” que en este caso podemos identificar en la *Revista Oral*: la síncretis y la anácrisis. La síncretis en tanto confrontación de diferentes puntos de vista sobre un mismo

⁵⁸² *Ibidem*, p. 153.

⁵⁸³ *Ídem*.

⁵⁸⁴ *Ídem*.

⁵⁸⁵ *Ibidem*, p. 159.

tema y la anácrisis entendida como las formas de incitar el discurso del otro, de hacerlo expresar su opinión.

Otra relación entre el “diálogo socrático” y la revista tiene que ver con el lugar de encuentro. En ambos casos los espacios son abiertos, compartidos, entre otros. Por último, podemos identificar en la *Revista Oral*, siguiendo a Bajtín, tres rasgos que caracterizan a otro de los géneros cómico-serios: “la sátira menipea”. Esos tres rasgos que permiten vislumbrar un nexo entre este tipo de género y la *Revista Oral* son los siguientes: la risa, la fantasía y la invención. Aspectos que efectivamente no faltaron en dicha revista.

Las relaciones entre los géneros cómico-serios y la *Revista Oral* son posibles gracias a los rasgos de cultura popular, de folclor carnavalesco en que se escenifica esta forma oral. El espacio, por ejemplo, aunque revela cierto cierre, pues se trata de “una cervecería de tipo alemán”, mantiene la condición de público y abierto, ya que a éste tienen acceso todas las personas. En cuanto al tiempo en que se realiza la revista, puede observarse que se escenifica en un momento especial, representado por los días sábados en la noche, lapso en el cual irrumpe el ambiente festivo, matizado por el licor, el banquete como elemento indispensable y el discurso cargado de humor, ironía y sátira. En esencia, todo un contorno que en gran medida permitía el reconocimiento y autorreconocimiento del individuo.

Esos rasgos de la cultura popular y del folclor carnavalesco son la fuente nutricia de la discursividad macedoniana expresada en la *Revista Oral* con desenfado, llena de humor, de ironía y de afecto por sus interlocutores. Dicha discursividad también se expresa en sus escritos. Uno de sus textos —“Primer número ‘plateado’ de la Revista oral”— inicia de la siguiente manera: “No venimos, señores, porque hayamos creído que nuestra Revista auricular no se oía hasta La Plata; ni porque una brusca interrupción en el servicio de no haber tranvías en Buenos Aires —la acumulación de muchos en una cuadra los hace no haber...”⁵⁸⁶

Se observa en la cita cómo, desde el mismo título, el autor despliega un cúmulo de sugerencias. A medida que se lee el texto se entiende que número “plateado” tiene que ver con el lugar, es decir, con La Plata. De otro lado, es evidente que recurre al humor para referirse a aspectos negativos de la ciudad (“ni porque una brusca interrupción en el

⁵⁸⁶ *Papeles de Recienvenido*, p. 43.

servicio de no haber tranvías en Buenos Aires —la acumulación de muchos en una cuadra los hace no haber”) y hacer alusión a los trancones o embotellamientos. Así, se expresa en Macedonio lo humorístico, lo imaginativo y, por supuesto, lo artístico.

Ese escenario moderno en el que se escenifica la *Revista Oral*, ubicado en pleno centro de la ciudad de Buenos Aires e influido por algunos rasgos de la cultura popular y del folclor carnavalesco, tiene también el aire propio de la bohemia. Tanto el Royal Keller como el evento cultural que se desarrolla los sábados en su interior, evidencian el influjo de la bohemia, una especie de movimiento surgido en Francia durante el siglo XIX “con la intención de constituir una alternativa frente a los gustos burgueses que copaban el mundo de las letras y de las artes del momento”.⁵⁸⁷

Al igual que en aquel movimiento, en la *Revista Oral* participan intelectuales enfocados en la literatura, la filosofía y el arte, los cuales ventilan sus discusiones en el espacio de las tertulias escenificadas en la cervecería, el bar o el café, lugares de reunión donde el elemento principal es el licor y, el trasfondo, la música. También se convierte en escenario propicio para el debate en torno a la crítica hacia la sociedad y sus instituciones, incluidas la literatura y la filosofía.

En sus estudios sobre el Buenos Aires de la época vanguardista, Adrian Gorelik ha destacado la calle Corrientes como el espacio marginal donde la bohemia artística y tanguera ubica su campo de acción y configura su imaginario urbano:

el imaginario urbano de la bohemia artística y tanguera va a situar el centro de todo su universo marginal en la calle Corrientes, muy cerca del mismo corazón de la ciudad tradicional. La calle Corrientes, ese territorio mágico de la noche urbana en los años veinte y treinta, territorio del cruce cultural celebrado por autores como Tuñón, Arlt o Scalabrini Ortiz como ámbito de intensidad metropolitana y aventura bohemia, hace de corazón desplazado de esta nueva ciudad “marginal”. Mientras el reformismo pretende capitalizar la nueva “centralidad” política del suburbio reclamando un desplazamiento del centro tradicional hacia los nuevos barrios, la literatura “marginal” realiza el movimiento inverso, volviendo a ratificar para la cultura barrial un corazón “central”. Se trata de un corazón paradójico y el tango va a formalizar en esa oposición, al mismo tiempo, su primera escisión urbano-moral entre el paraíso perdido del “suburbio” y la perversión del “centro”, de la cual las “milonguitas” serán sus víctimas predilectas.⁵⁸⁸

⁵⁸⁷ Jaime Álvarez Sánchez, “Bohemia, Literatura e Historia”, en *Cuadernos de historia contemporánea*, Universidad Complutense de Madrid, 2003, pp. 255-274.

⁵⁸⁸ Adrián Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, op. cit., p. 40.

Ese escenario urbano descrito por Gorelik, configura el cronotopo en que se desarrolla la bohemia vanguardista bonaerense, cuyas voces artísticas posibilitan la realización de la *Revista Oral*, la cual tiene en Macedonio a uno de sus gestores gracias a su aporte discursivo que expresa no sólo los matices de lo contemporáneo, sino las voces de lo ancestral, cuyas resonancias se perciben en los géneros cómico-serios propios de la cultura popular y el folclor carnavalesco.

CONCLUSIONES

Cerrar el proceso crítico en torno a una obra que ha luchado tanto interna como externamente por permanecer sintomáticamente abierta al diálogo de todos los tiempos, desdeciría la naturaleza misma de ésta y del enfoque dialógico que hemos desarrollado para dar cuenta de su análisis.

En aras de no clausurar este diálogo estético en torno a la obra macedoniana, sino de hacer sólo una pausa en el mismo, expresaremos los aspectos más relevantes que ha puesto en evidencia el presente estudio y, complementariamente, señalaremos los temas que quedan pendientes para dar continuidad, posteriormente, a nuevas profundizaciones sobre la obra del autor argentino Macedonio Fernández.

En relación con los avances logrados, es pertinente señalar los siguientes:

1. A diferencia de un importante sector de la crítica con incidencia en nuestros días, cuyo propósito ha sido el de profundizar en algunos segmentos de la obra del autor argentino, como la metafísica y la novelística, tratando de proponerlas como expresiones máximas que engloban la obra completa del autor, esta investigación ha puesto en evidencia que todas las creaciones macedonianas estructuran un inacabado proyecto artístico en el que se presenta una abierta confrontación de géneros cuya dinámica histórica permite relativizar la prevalencia de unos sobre otros.
2. Dicha opción también ha posibilitado sobrepasar los límites impuestos por el pensamiento lógico, racional y canónico, que impedía la comprensión adecuada de las creaciones macedonianas, para descubrir las dinámicas de sentido que asumen los diversos textos en la propuesta creativa del escritor.
3. La concepción de proyecto artístico también ha permitido recuperar para el ámbito de los estudios literarios una importante porción creativa de la propuesta macedoniana que hemos denominado “géneros menores”. Dicho concepto, además de ser substancial en el ámbito de la escritura artística, también tiene importantes nexos con las resonancias de la oralidad criolla que influyeron la vida y obra del autor.
4. En relación con el tema de la oralidad —frecuentemente aludido por la crítica respecto a la conversación macedoniana pero inexplorado en cuanto a la trascendencia que tuvo en la estructuración de la propuesta literaria— se avanzó en

el análisis de la “tensión creativa” oralidad / escritura y en el descubrimiento de las huellas de una oralidad primitiva en la conversación y en las creaciones literarias del autor. Así, se puso en evidencia que Macedonio Fernández proyectó la expresión oral más allá de su natural función comunicativa y la llevó a constituirse en elemento esencial de su conversación y de su proyecto literario.

5. Siguiendo las pistas del derrotero trazado por el autor argentino, hemos destacado cómo, desde el comienzo mismo de su indagación en torno a la problemática del ser, se percibe una intensa pugna de géneros que, si bien comienza entre la metafísica y algunos “géneros menores” como la crónica, el artículo periodístico, la poesía y el cuento, posteriormente se produce entre metafísica y novela. En esta lucha, la novela termina liberando del dominio filosófico a la metafísica y orientándola hacia el ámbito estético, para permitirle la expansión de sus posibilidades como creación literaria y fundamentación teórica. Todo ello deriva en una novedosa forma artística que el autor denomina “metafísica no discursiva”, la cual, en nuestra opinión, puede considerarse sin lugar a dudas una metafísica literaria.
6. De esa metafísica y del trasfondo de oralidad en que se edifica, surgen una teoría del arte narrativo —que hemos observado como una estética filosófica— y una serie de géneros considerados propiamente literarios como la novela, el cuento y el minicuento. A éstos se suman aquéllos que, ante la presencia absorbente del género novelístico, sufren un proceso de “literaturización” o “estilización literaria”, como la humorística, la crónica, la biografía, la autobiografía, el ensayo, el brindis y la epístola.
7. Otro aspecto que hizo evidente el desarrollo de este trabajo fue la novedosa configuración de los “géneros menores” en el proceso de estructuración del proyecto artístico macedoniano. Al desplegar una ardua lucha por alcanzar un espacio en el horizonte creativo del autor y en el ámbito de recepción de la crítica, estos “géneros” terminan estilizándose y asumiendo formas breves, ágiles y humorísticas que les permiten un importante nivel de autonomía artística y, a su vez, una notable influencia en los demás géneros —que en este trabajo hemos designado como “géneros mayores”—. Paradójicamente, la flexibilidad y

estilización de los “géneros menores”, tal como ocurre con el prólogo y el minicuento, termina estilizando un género de gran dominio en la propuesta macedoniana como la novela, fenómeno que se expresa en *Museo de la novela de la eterna*.

El presente trabajo constituye la expresión de un diálogo estético continuo, sostenido en el tiempo con la obra de dos pensadores que han aportado valiosos derroteros a las ciencias humanas y, en especial, a la filosofía y la literatura: Macedonio Fernández y Mijaíl Bajtín. Coincidentes con muchos de sus principios, hemos de decir que ésta no será ni la primera ni la última palabra en relación con la comprensión y profundización en torno al valor artístico de sus propuestas, razón por la cual habremos de suspender muy pronto la pausa planteada al comienzo de este apartado en torno al estudio sobre la obra de Macedonio, para retomar algunos de los temas no abordados en el presente análisis como la novela metafísica, la humorística y la poesía.

En consonancia con la obra que lo ha generado, este trabajo también queda abierto a la crítica del lector y a la interacción con otros puntos de vista que recurran a la creación macedoniana como referente de análisis y, en particular, al estudio de algunos tópicos de la producción del autor argentino que hasta el momento han tenido poco estudio, como los señalados anteriormente.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE MACEDONIO FERNÁNDEZ

Obras Completas, Buenos Aires, Corregidor.

Vol. I, *Papeles Antiguos (Escritos 1892-1907). Datos para una biografía. Bibliografía completa*, 1981.

Vol. II, *Epistolario*, 1991.

Vol. III, *Teorías*, 1990.

Vol. IV, *Papeles de Recienvenido y Continuación de la nada*, 1989.

Vol V, *Adriana Buenos Aires (Última novela mala)*, 1974.

Vol. VI, *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*, 1975.

Vol. VII, *Relato. Cuentos, Poemas y Misceláneas*, 1987.

Vol. VIII, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos. Otros Escritos Metafísicos*, 1990.

Vol. IX, *Todo y Nada*, 1995.

“Doctrina estética de la novela o sea ideas estéticas del peluquero, del modisto, del manicuro y del masajista de una bella dama... de ajedrez”, en *Revista de las Indias* (Bogotá), Nº 19-21, julio-septiembre de 1940.

“Para una teoría de la novela”, en *Los novelistas como críticos*. Norma Klahn y Wilfrido Corral (compiladores). México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

“Una teoría de la humorística”, en *Revista de las Indias* (Bogotá), Nº 22, octubre-noviembre, 1940.

Manera de una psique sin cuerpo, prólogo de Tomás Guido Lavalle, Barcelona, Tusquets, 1973.

Museo de la novela de la Eterna, selección, prólogo y cronología de César Fernández Moreno, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.

Poesías Completas, Madrid, Visor, 1991.

Museo de la novela de la Eterna, estudio preliminar de Fernando Rodríguez Lafuente, Madrid, Cátedra, 1995.

Museo de la novela de la Eterna, edición crítica coordinada por Adolfo de Obieta y Ana María Camblong, Madrid, Archivos ALLCAXX-Université Paris X-UNESCO-Fondo de Cultura Económica, 1996.

Para una metafísica argentina. Antología del pensamiento de Macedonio Fernández, compilación, prólogo y notas de Rubén H. Ríos, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación y Ediciones Corregidor, s/f.

Textos selectos, selección de Adolfo de Obieta y prólogo de Ana Camblong, Buenos Aires, Corregidor, 1999.

SOBRE MACEDONIO FERNÁNDEZ

Barrenechea, Ana María, “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada”, en *Buenos Aires Literaria* (Buenos Aires), año I, n° 9, junio de 1953, pp. 25-38 (Incluido en el Dossier de *Museo de la Novela de la Eterna*. Madrid: Archivos ALLCAXX-Université Paris X-UNESCO-Fondo de Cultura Económica, 1996), pp. 472-480.

Becco, Horacio J., “Bibliografía de Macedonio Fernández (1874-1952)”, en César Fernández Moreno. *Introducción a Macedonio Fernández*. Buenos Aires, Talía, 1960, pp. 53-67.

Bernárdez, Francisco Luis, “Entrevista”, en Germán Leopoldo García, *Hablan de Macedonio Fernández. Entrevistas*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1996.

Borinsky, Alicia, “Macedonio: su proyecto novelístico”, en *Hispanamérica*. Revista de literatura, l. 1, Jul. 1972, pp. 31-34.

Borges, Jorge Luis, *Autobiografía*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999.

-----, *Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, 1961.

-----, “Discurso ante la tumba de Macedonio Fernández”, en *Sur* (Buenos Aires), N° 209-210, marzo-abril de 1952, pp. 145-147.

-----, “Recuerdo de un macedonio. Santiago Davove: primero la palabra”, en *Cromos* (Bogotá), N° 3452, 13 de marzo de 1984.

-----, *Textos cautivos*, Barcelona, Tusquets, 1990.

-----, *Discusión*, Madrid, Alianza, 1995.

-----, *El Martín Fierro*, Madrid, Alianza, 1983.

- Bueno, Mónica, *Macedonio Fernández, un escritor de Fin de Siglo*, Buenos Aires, Corregidor, 2000.
- Caeiro, Oscar, "Prólogo" en *Una fantasía metafísica*. Córdoba, Alción editora, 1995, pp. 4-9.
- Cadus, Raúl, *La obra de arte del pensar. Metafísica y literatura en Macedonio Fernández*, Córdoba, Alción Editora, 2007.
- , "Metafísica y Literatura en Macedonio Fernández". En revista electrónica *El Interpretador*, N° 30, marzo de 2007: <http://www.elinterpretador.com.ar/30RaulCadus-MetafisicaYLiteraturaEnMacedonioFernandez.html> (Consultada el III-09-09).
- Camblong, Ana María, *Macedonio: retórica y política de los discursos paradójicos*, Buenos Aires, Eudeba, 2003.
- , "Otra lectura del texto", en *Tramas para leer la literatura argentina* (Córdoba, Argentina), Vol. I, N° 3, 1995, pp. 19-34.
- , "Estudio preliminar" en *Museo de la Novela de la Eterna*, Madrid, Archivos ALLCAXX-Université Paris X-UNESCO-Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. XXXI-LXXIX.
- , "Notas explicativas" en *Museo de la Novela de la Eterna*, Madrid, Archivos ALLCAXX-Université Paris X-UNESCO-Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 255-264.
- , "Los ensayos mas-hedónicos de Macedonio Fernández", en *Escritura* (Caracas), Vol. VIII, N° 16., julio-diciembre de 1993, pp. 169-177.
- , "El paisaje del pensar. Macedonio en Misiones", en *SED, Suplemento Cultural de El Territorio* (Misiones), abril 18 de 1999, pp. 2-4.
- , "Performances, artefactos e instalaciones", en Carlos García y Dieter Reichardt (eds.), *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay. Bibliografía y antología crítica*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004. Versión de Internet: <http://www.macedonio.net/critical/perfartinst.php>. (Consultada el VIII-10-09).
- Cortázar, Julio, "De la seriedad y otros velorios", en *La vuelta al día en 80 mundos* [1967]. Buenos Aires, Siglo XXI, 1986.

- Cúneo, Dardo, "Macedonio Fernández", en *El romanticismo político*, Buenos Aires, Transición, 1955.
- Díaz, Lidia, "La estética de Macedonio Fernández y la Vanguardia argentina", en *Revista Iberoamericana* (Madrid), N° 151, abril-junio de 1990, pp. 497-511.
- Dudley, Janet E., *El proyecto de Macedonio Fernández para una "primera novela buena"*, Tesis doctoral, México, El Colegio de México, 1985.
- Eco, Umberto, *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1994.
- Engelbert, Jo Anne, "El proyecto narrativo de Macedonio", en *Museo de la novela de la eterna* (Dossier), Madrid, Archivos ALLCAXX-Université Paris X-UNESCO-Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 373-391.
- , "Cronología", en Macedonio Fernández, *Papeles Antiguos. Tomo I de las Obras Completas*, Buenos Aires Corregidor, 1981, pp. 85-88.
- Fajardo Valenzuela, Diógenes, "Los fundadores argentinos de la nueva novela hispanoamericana", en *Allí donde el aire cambia el color de las cosas. Ensayos sobre narrativa latinoamericana del siglo XX*. Escala editores, 1999.
- Fernández Moreno, César, *Introducción a Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Talía, 1960.
- , "El existidor" (Prólogo), en *Museo de la novela de la Eterna*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982 (vol. XCI)
- , *La realidad y los papeles*, Madrid, Aguilar, 1967.
- , "Harto de los laberintos. Entrevista con Jorge Luis Borges", en Emir Rodríguez Monegal, *Borges por él mismo*, Caracas, Monte Avila, 1991.
- Flammersfeld, Waltraut, "Pensamiento y pensar de Macedonio Fernández", en *Museo de la novela de la eterna*, Madrid, Archivos ALLCAXX-Université Paris X-UNESCO-Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 395-430.
- Foix, Juan Carlos, "Meditación de la novedad", en *Museo de la novela de la eterna*. Madrid, Archivos ALLCAXX-Université Paris X-UNESCO-Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 500-503.
- Foffani, Enrique, "La poesía de Macedonio Fernández: fragmentos de un discurso payadoresco", en *Coloquio Universität zu Köln*. 2005.

- http://www.educoea.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_50/az_foffa.aspx?culture=es&navid=201. (Consultado el III-18-09)
- García, Germán Leopoldo, *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.
- , *Hablan de Macedonio Fernández. Entrevistas*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1996.
- Gómez de la Serna, Ramón, “Silueta de Macedonio Fernández”, en *Sur* (Buenos Aires), N° 28, enero de 1937, pp. 75-83.
- González, Oscar, “Macedonio Fernández y el libro”, en *Magazín dominical* del periódico *El espectador* (Bogotá), N° 756, 1997.
- Isaacson, José, “Macedonio, maestro de Borges”, en *Macedonio Fernández. Sus ideas políticas y estéticas*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981.
- Jiménez, Juan Ramón, *La corriente infinita. Crítica y evocación*, Madrid, Aguilar, 1961.
- Jitrik, Noé, “La novela futura de Macedonio Fernández” [1971], en *Museo de la novela de la eterna*, Madrid, Archivos ALLCAXX-Université Paris X-UNESCO-Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 480-500.
- , (Coordinador), *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo VIII. Macedonio. Buenos Aires, Emecé, 2007.
- Lindstrom, Nahomi, “Macedonio Fernández y su reinención del discurso metafísico”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana* (Lima), Vol. 11, N° 21-22, 1985.
- Marechal, Leopoldo, “Entrevista”, en Leopoldo Germán García, *Hablan de Macedonio Fernández. Entrevistas*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1996.
- Martínez, Tomás Eloy, *Lugar común la muerte*, Buenos Aires, Planeta, 1998.
- , “Fases lunares y eclipses de Macedonio Fernández”. En *Tramas*. Para leer la literatura argentina. Vol. 1, N° 3, Córdoba, Alción, 1995, pp. 11-34.
- Mazo, Gabriel del, “Entrevista”, en Germán Leopoldo García, *Hablan de Macedonio Fernández. Entrevistas*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1996.
- Manzoni, Celina, “En la sala de los espejos. Autobiografía, autoficción”. En *Historia crítica de la Literatura Argentina*. Vol. 8, Macedonio. Director del volumen Roberto Ferro. Director de la obra Noé Jitrik. Buenos Aires, Emecé, 2007.

- Méndez, Evar, “Macedonio Fernández ¿un precursor del ultraísmo?”, en *Martín Fierro* (Buenos Aires), 2ª Época, año 2, N° 14-15, 24 enero de 1925, p. 95.
- Monder, Samuel, *Ficciones filosóficas. Narrativa y discurso teórico en la obra de Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2007.
- Muñoz, Marisa, “Una protesta contra el noumenismo: Macedonio Fernández y la crítica del sujeto”, en: Graciela Fernández y Diego Parente (eds.), *El legado de Immanuel Kant. Actualidad y perspectivas*, Mar del Plata, CONICET-Ediciones Suárez, 2004.
- Obieta, Adolfo de, “Mi padre, Macedonio Fernández”, en *Revista de la Universidad de la Plata*, N° 3, 1958.
- , “Nota previa y Advertencias”, en Macedonio Fernández, *Teorías. Tomo III*, Buenos Aires, Corregidor, 1990.
- , “Nota previa y Advertencias”, en Macedonio Fernández, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos. Tomo VIII*, Buenos Aires, Corregidor, 1990.
- , “Entrevista”, en Germán Leopoldo García, *Hablan de Macedonio Fernández. Entrevistas*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1996.
- , “Advertencia del compilador en *Ella*”, en Macedonio Fernández, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos. Otros Escritos Metafísicos*, Buenos Aires, Corregidor, 1990.
- Orquera, Fabiola, “Procedimientos constructivos en el *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández”, en: *Revista Chilena de literatura* (Santiago), N° 45, 1994.
- Pagés Larraya, Antonio, “Macedonio Fernández, un payador”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), N° 166-168, octubre de 1963, pp. 41-52.
- Piglia, Ricardo, “Notas sobre Macedonio en un diario”, en *Prisión Perpetua*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, pp. 1-3.
- , *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.
- , *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- , *Prisión Perpetua*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- Peyrou, Manuel, “Entrevista”, en Germán Leopoldo García, *Hablan de Macedonio Fernández. Entrevistas*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1996.

- Ríos, Rúben H., "Compilación, prólogo y notas", en *Para una metafísica argentina. Antología del pensamiento de Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación-Ediciones Corregidor, 1994.
- Rodríguez, Fernando, "Introducción", en *Museo de la Novela de la Eterna*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 11-83.
- Rodríguez Monegal, Emir, "Macedonio Fernández, Borges y el Ultraísmo", en *Revista Número* (Montevideo), Vol. 419, 1952, pp. 171-183.
- Romano Thuesen, Evelia, "Macedonio Fernández: su teoría de la novela en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia", en *Revista Alba de América* (California, Instituto literaria y cultural hispánico), Vol. 12, N° 22-23, julio de 1994.
- Salvador, Nélica, "Delimitación y Circunstancias", en *Museo de la novela de la eterna. Historia del Texto*, México, Fondo de Cultura Económica-Colección Archivos, 1996, pp. 349-361.
- , "Lectura crítica y recepción de la obra", en *Museo de la novela de la eterna. Historia del Texto*, México, Fondo de Cultura Económica-Colección Archivos, 1996, pp. 363-72.
- Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- , "La vuelta al siglo en bicicleta", en *Magazin Dominical de El Espectador* (Bogotá), N° 746, 31 de agosto de 1997.
- Sánchez, Luis Alberto, "Macedonio Fernández, Metafísico", en *Revista de las Indias* (Bogotá), N° 22, octubre-noviembre de 1940.
- Scalabrini Ortiz, Raúl, "Macedonio Fernández, nuestro primer metafísico", en: *Nosotros* (Buenos Aires), Vol. XXII, N° 228, mayo de 1928.
- , *El hombre que está solo y espera* [1931], Buenos Aires, Plus Ultra, 1964.
- Sotomayor Miletti, Áurea María, *Los parámetros de la narrativa en Macedonio Fernández*, Tesis doctoral en microfilm, Stanford University, 1980.
- Viñas, David, *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XX, 1971.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Abós, Alvaro, “Florida contra Boedo”, en <http://www.paseosimaginarios.com> (consultada el IV-1 8-08).
- Álvarez Sánchez, Jaime, *Bohemia, Literatura e Historia*, en *Revista Cuadernos de historia contemporánea*, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- Astrada, Carlos, “El existencialismo, filosofía de nuestra época”, en *Actas del primer congreso nacional de filosofía*, marzo-abril, Mendoza, Argentina, 1949.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997.
- Bajtín, Mijaíl, “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica”, en *Hacia una filosofía del acto ético*, Barcelona, Anthropos, 1997.
- , “Epica y novela”, en *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.
- , “Epopéya y novela”, (Traducción de Carlos Rincón) en revista *Eco* N° 193. Bogotá, Buchhloz, 1977.
- , *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1985.
- , *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- , *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.
- , *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais*. Barcelona: Seix Barral, 1995.
- Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje* [1968], Barcelona, Paidós, 1994.
- Batteux, Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* [1746], en http://es.wikipedia.org/wiki/Arte#Etimolog.C3.ADA_e_historia (Consultada el 19-V-09).
- Benjamin, Walter, *La metafísica de la juventud*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Bensmaïa, Réda. “La lógica de ‘la palabra suficiente’ en el ensayo Montaniano”, traducción de Lorena Fuentes, en *The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text*. Mineapolis, University of Minnesota Press, 1987.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1997.

- Bruner, Jerome y Susan Weisser, “La invención del yo: la autobiografía y sus formas”, en *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- Delgado, Verónica, “Novela y Mercado en *Ideas* (1903-1905)”, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata-Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2008, en: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/novideas.html> (Consultada el 19-II-09).
- Eco, Umberto, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1983.
- , *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona, Lumen. 1997.
- , *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1994.
- Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1980.
- Gociol, Judith, “Inodoro y su tata”, en <http://www.negrofontanarrosa.com/biografia/fb.asp> (Consultada el 19-II-09).
- Gómez Martínez, José Luis, *Teoría del ensayo*, México, UNAM, 1992.
- Gorelik, Adrián, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2004.
- Gutiérrez, Girardot, Rafael, “Poesía y filosofía”, en *Cuestiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- , “Walter Benjamin. Posibilidad y realidad de una filosofía poética”, en *Cuestiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Habermas, Jürgen, “Excursus sobre la disolución de la diferencia de géneros entre Filosofía y Literatura”, en *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989.
- , “Heidegger: socavación del racionalismo occidental en términos de crítica a la metafísica”, en *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989.
- Havelock, Eric, “La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna”, en David Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- Heidegger, Martin, *Introducción a la metafísica*, Buenos Aires, Nova, 1972.
- Instituto Caro y Cuervo, *Nuevo diccionario de americanismos tomo II. Nuevo diccionario de argentinismos*, coordinado por Claudio Chuchuy y Laura Hlavacka, dirección general de Günther Haensch y Reinhold Werner, Bogotá, Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 1993.

- Javier, Ricardo Paulo, “El idealismo como solución al problema del ser”, en *Filosofía, Teología, Teología natural*, en <http://lasteologias.wordpress.com/2009/04/13/el-idealismo-metafisico-parte-1/> (Consultada el 18-I-09).
- Kundera, Milán, *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1987.
- Lazo Briones, Pablo, *La frágil frontera de las palabras*, México, Universidad Iberoamericana-Siglo XXI editores, 2006.
- Lugones, Leopoldo, *El Payador*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.
- Marx, Carlos y Federico Engels, *La sagrada familia y otros escritos* [1844], México, Grijalbo, 1962.
- Merleau-Ponty, Maurice, “La novela y la metafísica”, en *Sentido y Sinsentido* [1948], Madrid, Península, 1977.
- Montaigne, Michel de, “El arte de platicar”, en *Ensayos completos*, México, Porrúa, 1991.
- Muñoz Gutiérrez, Carlos, “La muerte es un apuro Lingüístico: Reflexiones sobre la Autobiografía”, en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, N° 11, Noviembre de 2000, URL: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/page19.html> (Consultada en 18-XII-08).
- Neoplatonismo y Cristianismo, *De Plotino al Pseudo-dionisio*, en <http://www.paginasobrefilosofia.com/html/Cristianismo%20y%20Filosofia/neoplatonismo.html> (Consultada el 18-I-09).
- Olson, David y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- Ossa, Felipe, “El último de los gauchos”, en *Los héroes de papel. Homenaje a los cien años del comic*, Bogotá, Altamir ediciones, 1996.
- Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Pacheco, Carlos, *La comarca oral*, Caracas, Ediciones La casa de Bello, 1992.
- Penac, Daniel, *Como una novela*, Bogotá, Norma, 1993.
- Pérez, Alberto Julián, “Los géneros discursivos”, en *Poética de la prosa de J. L. Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986.
- Pineda Botero, Álvaro, *Teoría de la novela*, Bogotá, Plaza y Janés, 1987.

- Piña, Martha *et al.*, *Artificio de la metamorfosis. Ensayos sobre el ensayo*, México, Praxis, 2009.
- Rama, Ángel, *La novela latinoamericana. 1920-1980*, Bogotá, Procultura, 1982.
- , “Fundación de la poesía social: de Hernández a Antonio Lussich”, en *La Crítica de la Cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Rey de Guido, Clara, “El payador de Lugones: una interpretación estética-nacionalista del *Martín Fierro*”, prólogo en Leopoldo Lugones, *El Payador*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.
- Rojo, Violeta, “El minicuento, ese (Des)Generado”, en *Revista Interamericana de Bibliografía*, Vol. XLVI, Washington: Organización de Estados Americanos, 1996.
- Romero, José Luis, *Breve Historia de la Argentina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Salazar Bondy, Augusto, *¿Existe una filosofía de nuestra América?*, México, Siglo XXI, 1968.
- Santiago, Juan Navarro, “Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en *Rayuela*, de Julio Cortazar”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. XVI, 2, invierno de 1992,
URL: <http://fis.ucalgary.ca/ACH/RCEH/Somos.html> (consultada el 18-II-09).
- Sarlo, Beatriz, “La vuelta al siglo en bicicleta”, en *Magazin Dominical de El Espectador* (Bogotá), N° 746, 31 de agosto de 1997.
- , *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- , “Vanguardia y Criollismo: la aventura de Martín Fierro”, en *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997.
- Schopenhauer, Arthur, *Una fantasía metafísica*, Córdoba, Alción editora, 1995.
- Siles, Guillermo, *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el Siglo XX*, Buenos Aires, Corregidor, 2007.
- Starobinski, Jean, “¿Es posible definir el ensayo?”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), N° 575, 1998.
- Todorov, Tzvetan, *Crítica de la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.
- , *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila, 1996.

- , "Claves para la obra de Michael Bachtin", en *Eco* (Bogotá), N° 234, abril de 1981.
- Tomassini, Graciela, "La frontera móvil: Las series de cuentos que se leen como novelas", en *El cuento en red* (revista electrónica), N° 9, Primavera, 2004.
URL: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx> (Consultada el II-18-08)
- y Maris Stella Colombo, "La minificción como clase textual transgenérica", en *Revista Interamericana de Bibliografía*, Vol. XLVI, Washington: Organización de Estados Americanos, 1996.
- Van Dijk, Teun A., "El procesamiento cognoscitivo del discurso literario", en *Acta Poética* (México), N° 2, 1980, pp. 3-26.
- Weimberg, Liliana, *El ensayo entre el paraíso y el infierno*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- , *Situación del ensayo*. México: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Wolf, Emma, "Los martes carancho", en *A filmar canguros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994.
- Zavala, Lauro, *Teorías del cuento IV. Cuento sobre el cuento*, México, UNAM, 1998.
- , "Seis problemas para la minificción", en *El cuento en red* (revista electrónica), N° 1, Primavera del 2000 URL: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx> (consultada el VIII-08-08).
- , "Ironía en la minificción hispanoamericana", en *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, México, UACM, 2007.