

Macedonio Fernández

MUSEO DE
LA NOVELA DE
LA ETERNA

Edición Crítica

Ana María Camblong - Adolfo de Obieta
Coordinadores

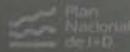
ALLCA XX / UFRJ EDITORA



ARGENTINA



BRASIL



ESPAÑA



FRANCE



ITALIA



MEXICO



PERU



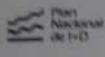
PORTUGAL



ARGENTINA



BRASIL



ESPAÑA



FRANCE



ITALIA



MÉXICO



PERÚ



PORTUGAL

ORGANISMOS SIGNATARIOS DEL ACUERDO MULTILATERAL DE INVESTIGACIONES
Y COEDICIÓN ARCHIVOS (BUENOS AIRES, 28-9-1984)

Europa

- PLAN NACIONAL DE I-D DE ESPAÑA
- CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE DE FRANCE
- CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE D'ITALIA
- INSTITUTO CAMÕES DE PORTUGAL

América Latina

- MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES Y CULTO DE ARGENTINA
- CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO DO BRASIL
- CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES DE MÉXICO
- INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA DEL PERÚ
- ASSOCIATION ARCHIVES DE LA LITTÉRATURE LATINO-AMÉRICAINNE, DES CARAÏBES ET AFRICAINE DU XX^e SIÈCLE - AMIS DE M.A. ASTURIAS (O.N.G. DE L'UNESCO)

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Mannel Alvar, José Balza, Rubén Bareiro Saguier, Rebeca Barriga Villanueva,
Ana María Barrenechea, Giuseppe Bellini, António Braz de Oliveira, Florence Callu,
Antonio Candido de Mello e Souza, Fernando del Paso, Claude Fell, Margo Glantz,
Louis Hay, António Houaiss, Giulia Lanciani, Elida Lois, Gerald Martin, Blas Matamoro,
Charles Minguet, Carlos Monsiváis, Abelardo Oquendo, Julio Ortega, José Emilio
Pacheco, Eduardo Portella, Telê Porto Ancona Lopez, Bernard Pottier, Carmen Ruiz
Barrionuevo, Silviano Santiago, José Augusto Seabra, Amos Segala, Bernard Sesé,
Giuseppe Tavani, Paul Verdevoye, Gregorio Weinberg, Leopoldo Zea, Sergio Zoppi

COORDINACIÓN CIENTÍFICA

U.R.A. 2007 - C.N.R.S. / Université de Poitiers (Francia)
Alain Sicard

EDICIÓN EN INGLÉS

Coedición: ALLCA XX / Ediciones UNESCO / University of Pittsburgh Press
Coordinación: Julio Ortega - Gerald Martin

EDICIÓN EN FRANCÉS

Coedición: ALLCA XX / Ediciones UNESCO / Editions Stock
Coordinación: Claude Fell

EDICIÓN EN CD-ROM HIPERMEDIA

Coedición: ALLCA XX / U.N.A.M. / C.N.C.A. / F.C.E. / Universidad de Colima
Coordinación: Difusión Cultural de la U.N.A.M. - Gonzalo Celorio

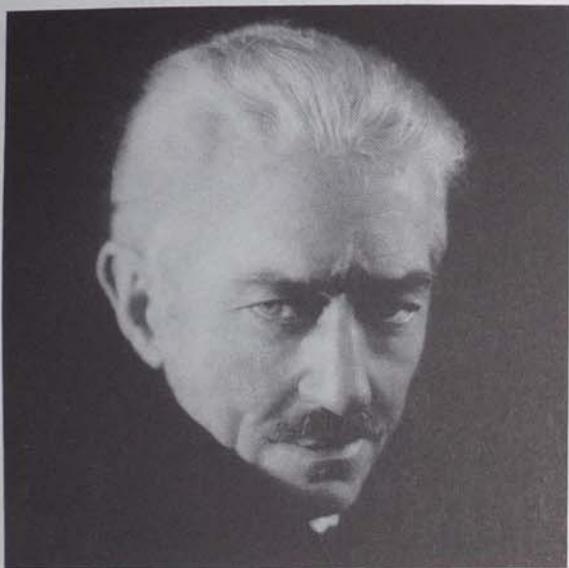
DIRECTOR

Amos Segala

MACEDONIO FERNÁNDEZ
MUSEO DE LA NOVELA DE LA ETERNA



Macedonio Fernández



Macedonio Fernández

Macedonio Fernández

MUSEO DE LA NOVELA DE LA ETERNA

Edición Crítica

Ana María Camblong - Adolfo de Obieta

Coordinadores



COLECCIÓN ARCHIVOS

© De esta edición, 1996:
SIGNATARIOS ACUERDO ARCHIVOS
ALLCA XX, UNIVERSITÉ PARIS X
Bat. F 411-412
200, Av. de la République
92001 Nanterre Cedex - France
Tel.: 40 97 76 61 - Fax: 40 97 76 15

Primera edición, 1993
Segunda edición, 1996

COEDITORES

EDICIONES UNESCO
1, rue Miollis
75732 París Cedex 15 (Francia) - Tel.: 45 68 87 34 - Fax: 42 73 30 07

COMISIÓN NACIONAL PROTECTORA DE BIBLIOTECAS POPULARES DE
ARGENTINA (CONABIP)
Ayacucho 1578
1112 Buenos Aires (Argentina) - Tel./Fax: 803 65 45

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (EDUSP)
Av. Prof. Luciano Gualberto, travessa J, 374/6.º - Cidade Universitária
05508-900 São Paulo - SP (Brasil) - Tel.: 813 88 37 - Fax: 211 69 88

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (ED. UFRJ)
Av. Pasteur, 250 - 1º (Praia Vermelha)
22295-900 Rio de Janeiro - RJ (Brasil) - Tel.: 295 13 97 - Fax: 295 23 46

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE MÉXICO (FCE)
Carretera Picacho Ajusco, 227 - Col. Bosques del Pedregal, Tlalpan
14200 México DF (México) - Tel.: 227 46 25 - Fax: 227 46 29

DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES DEL CONSEJO NACIONAL
PARA LA CULTURA Y LAS ARTES DE MÉXICO (CNCA)
Av. México-Coyoacán, 371 - Col. Xoco - Del. Benito Juárez, 6
03330 México DF (México) - Tel.: 605 40 80 - Fax: 605 87 31

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO (UNAM)
Torre de Rectoría, 9º piso - Ciudad Universitaria - Coyoacán
04510 México DF (México) - Tel.: 665 14 51 - Fax: 665 39 18

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA DEL PERÚ (INC)
Av. Javier Prado Este 2465
Lima 41 (Perú) - Tel./Fax: 476 98 80

CUIDADO DE LA EDICIÓN

Fernando Colla, Sylvie Jossierand, Ricardo Navarro

ILUSTRACIÓN DE CUBIERTA

Fernando Cánovas (Argentina)

DISEÑO DE LA COLECCIÓN

Manuel Ruiz Angeles

FOTOCOMPOSICIÓN

Euronumérique / Transfaire

FOTOMECAÁNICA

Hersaf Industrial, S. L.

IMPRESIÓN

Marco Gráfico, S. L.

ENCUADERNACIÓN

Balboa

Impreso en España

CEP de la Biblioteca Nacional (España)
Fernández, Macedonio (1874-1952)

Museo de la novela de la Eterna / Macedonio Fernández;
edición crítica, Ana María Camblong y Adolfo de Obieta, coord.
dinadores. 2ª ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São
Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
(Colección Archivos: 2ª ed.; 25)

D.L.: M-11-406-1996
I.S.B.N.: 84-89666-24-5

I. Camblong, Ana María; Obieta, Adolfo de, coord. II. ALLCA
XX. III. Título. IV. Serie: Colección Archivos (2ª ed.); 25.

HAN COLABORADO EN ESTE VOLUMEN

Alicia Borinsky (Argentina)

Profesora de la Universidad de Boston

Ana María Camblong (Argentina)

Profesora de la Universidad de Misiones

Jo Anne Engelbert (Estados Unidos)

Profesora del Montclair State College

Waltraut Flammersfeld (Alemania)

Mario Goloboff (Argentina)

Escritor - Profesor de la Universidad de París X - Nanterre

Adolfo de Obieta (Argentina)

Escritor

Nélida Salvador (Argentina)

Profesora de la Universidad de Buenos Aires

ÍNDICE GENERAL

I. INTRODUCCIÓN

Liminar: Macedonio Fernández, el autor anónimo. <i>Mario Goloboff</i>	XIX
Macedonio Fernández. <i>Adolfo de Obieta</i>	XXIII
Introducción de la Coordinadora. <i>Ana María Camblong</i>	XXVII
Estudio preliminar. <i>Ana María Camblong</i>	XXXI

II. EL TEXTO

Museo de la Novela de la Eterna. Macedonio Fernández (establecimiento del texto y notas, <i>Ana María Camblong</i>)	1
Novela de la Eterna y la Niña de Dolor la Dulce-Persona, De-Un-Amor que no fue sabido	3
Museo de la Novela de la «Eterna» y la Niña de Dolor, la «Dulce-Persona» De-Un-Amor que no fue sabido	4
Dedicatoria a mi Personaje la Eterna	5
Obras del Autor, especialista en novelas	7
«Todo se ha escrito...»	8
«No hay peor cosa que el frangollo...»	9
«Todo el dolor de lo humano...»	11
«El mayor peligro que se corre...»	12
Novela de «la Eterna» y de Niña de Dolor, la «Dulce-Persona» De-Un-Amor-que no fue sabido	13
Perspectiva del presente intento	16
A los críticos	17
Presentación para la Eterna	20
Hogar de la no existencia	22
Somos un soñar sin límite y sólo soñar. No podemos, pues tener idea de lo que sea un no-soñar	24
A los lectores que padecerían si ignorasen lo que la novela cuenta	25
Prólogo a mi persona de autor	32
Prólogo que cree saber algo, no de la novela, pues ello es incompetente a prólogos, sino de Doctrina de Arte	36
Novela de los personajes	39

Prólogo a lo nunca visto	42
Salutación	51
«Queremos dar novela que sea buena...»	56
Cómo ha sido posible, al fin, la novela perfecta	58
Deunamor	61
Un personaje, antes de estrenarse	65
Prólogo 568	66
A las puertas de la novela	68
Entrada en prólogo de Federico	72
Al lector de vidriera	76
Dos personajes desechados	79
Prólogo primero de la novela para el lector corto	82
Descripción de la Eterna	84
El fantasismo esencial del Mundo	85
«Cuatro pasmos ofrécame el pasado...»	87
Otro Prólogo	88
Novela de las cosas clausuradas, de las mudeces, de los secretos, de las fragancias guardadas, de las palabras que no apenan porque confían a un mohín o sonrisa de los labios que hablen y esa sonrisa tampoco se da	90
Eterna y Dulce-Persona	91
Prólogo del Personaje Prestado	93
Al autor (de la novela) ¿no le sucede nada?	94
Prólogo de desesperanza de autor	95
Quizágenio se lamenta de su nombre	97
A los personajes de mi novela	98
Prólogo al que se debe lectura recompensando a un autor que no deja entrar al Muchacho en la novela	100
«Qué queréis: debo seguir prólogos...»	101
Lo que me sucede	102
Prólogo que se siente novela	105
Prólogo de la pavita y el roperito	109
Carta genial que yo quisiera que uno de mis personajes, el Presidente, escribiera a Ricardo Nardal	110
El prólogo modelo	113
«Espero que mis numerosos prólogos...»	115
«Obsérvese que mi novela es de mucho cuerpo...»	117
«Como yo pensé que hay una Literatura buena a venir...»	118
Al lector salteado	119
Imprecación para el lector seguido	120

Prólogo que entre prólogos se empina para ver dónde, allá lejos, empieza la novela	122
1º Nota de posprólogo; y 2º Observaciones de ante-libro	124
Éstos ¿fueron prólogos? Y ésta ¿será novela?	126
«Despierta...»	127
Capítulo I	128
Capítulo II	139
Capítulo III	149
Capítulo IV	165
Capítulo V	167
Capítulo VI	179
Capítulo VII	181
Capítulo VIII	194
Capítulo IX	198
Capítulo X	205
Capítulo XI	215
Capítulo XII	219
Capítulo XIII	223
Capítulo XIV	229
Capítulo XV	233
Capítulo XVI	237
Capítulo XVII	242
Capítulo XVIII	244
Epílogo	247
Intento de sedación de una herida que se tiene en cuenta	248
La novela en estados	251
Al que quiera escribir esta novela	253
Notas explicativas	255
APÉNDICES	
Editados	267
Lo que nace y lo que muere	267
El autor también habla	269
Prólogo metafísico	271
El hombre que fingía vivir	276
Gufa a los prólogos (prólogo indicador)	280
A los no peritos en Metafísica	282
Esta novela es novela que principió perdiendo su «personaje cocinero» Nicolasa, renunciante por motivos elevadísimos ..	284

«El Presidente buscó para la felicidad a sus acompañantes...»	287
Poema sin término, e inmutable, de la cambiante Eterna ...	290
Cómo espero retenerte	296
Inéditos I	304
«Siete son en el mundo los Aplausos...»	304
La novela no quiere que haya «donde se llama y no contestan»: la Muerte. Ella se ampara en una metafísica	305
«Así, pues, querido lector...»	307
Único prólogo. Otro De lleno en prólogo	309
Novela contada toda de la Dulce-Persona, niña de Dolor, Deunamor que no fue conocido	311
Cierto prefacio y el único	314
Antes de prólogo	316
«No hay en mi novela "procedimiento" alguno...»	318
Inéditos II	319
Advertencia	319
Resumen de la Novela de la Eterna dictado a Adolfo. Julio 28/934 (a pedido)	335

III. CRONOLOGÍA

Cronología establecida por <i>Nélida Salvador</i>	341
---	-----

IV. HISTORIA DEL TEXTO

Delimitación y circunstancias. <i>Nélida Salvador</i>	349
Lectura crítica y recepción de la obra. <i>Nélida Salvador</i>	363
El proyecto narrativo de Macedonio. <i>Jo Anne Engelbert</i>	373

V. LECTURAS DEL TEXTO

Pensamiento y pensar de Macedonio Fernández. <i>Waltraut Flammersfeld</i>	395
El aprendizaje de la lectura. <i>Alicia Borinsky</i>	431
Otra lectura del texto. <i>Ana María Camblong</i>	445

VI. DOSSIER

Macedonio Fernández o el milagro del ocultamiento. <i>Oscar del Barco</i>	463
Macedonio Fernández y su humorismo de la nada. <i>Ana María Barrenechea</i>	472
La «Novela futura» de Macedonio Fernández. <i>Noé Jitrik</i>	480
Meditación de la novedad. <i>Juan Carlos Foix</i>	500
La escritura en objeto. <i>Germán Leopoldo García</i>	503
Notas sobre Macedonio en un diario. <i>Ricardo Piglia</i>	516
Lenguaje e ideología. <i>Francine Masiello</i>	520
Teoría de la novela. <i>Nélida Salvador</i>	535
Literatura y eternidad. <i>Alicia Borinsky</i>	541
El existidor. <i>César Fernández Moreno</i>	550

VII. BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía establecida por <i>Nélida Salvador</i>	575
---	-----

I. INTRODUCCIÓN

LIMINAR

MACEDONIO FERNÁNDEZ: EL AUTOR ANÓNIMO

Mario Goloboff

MACEDONIO FERNÁNDEZ

Adolfo de Obieta

INTRODUCCIÓN DE LA COORDINADORA

Ana María Camblong

ESTUDIO PRELIMINAR

Ana María Camblong

LIMINAR

MACEDONIO FERNÁNDEZ, EL AUTOR ANÓNIMO

Mario Goloboff

La extraña materialidad de «lo vivible» fue una preocupación que acosó de modo constante a Macedonio; la otra fue (para decirlo también con palabras que querrían ser suyas) la irrealidad de «lo letble». Ambas inquietudes pueden resumirse en el título que eligió para su primer libro, en el que la afirmación de una existencia trascendente (de pasión o de arte, como él sustentaba, no de mera presencia) prepondera sobre la inocua mirada biológica: No toda es vigilia la de los ojos abiertos.

Asustado por las exigencias de la vida, temblando de frío o cubierto con un poncho de vicuña bajo el cual asomaban dos o tres pullóveres de lana, horrorizado por la posibilidad del dolor físico y por el miedo a la muerte imprevista, este «semidiós acriollado» —como lo definiera Borges— la dejó transcurrir en un incommovible estado de duda.

Con respecto a la otra, la hipotética existencia real de todo «lo letble», fue, para gozo de nuestra literatura, enormemente más riguroso. No caben, con referencia al arte de la narrativa, las más mínimas dudas en su espíritu: sus personajes son «caballeros-no-existentes». Él no confunde los planos: «Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando “vida”» (Museo de la novela de la Eterna, p. 38).

Macedonio impugna desde su raíz la concepción antropocéntrica del personaje como sujeto de aventuras en un mundo presumiblemente semejante al mundo real, y hace caer la noción del protagonista individual e identificado con individuos. Crea (porque no solamente predica, sino que pone en marcha esa teoría en su «primera novela buena») el personaje que no existe, Deunamor, el No Existente Caballero, «cuya consistente fantasta

es garantía de firme irrealidad» (Museo, p. 41), y junto a él los «personajes efectivos», los «personajes frágiles», los «desechados ab initio», y muchos otros por el estilo, entre los que no falta también el «personaje perfecto, por genuina vocación, contento de ser personaje», y cuyo nombre es, naturalmente, «Simple» (Museo, p. 80).

En sus «Notas sobre un teatro materialista», afirmaba Althusser que «para producir en el espectador una nueva conciencia, verdadera y activa, el mundo de Brecht debe necesariamente excluir toda pretensión de recuperarse y de figurar exhaustivamente bajo la forma de una conciencia de sí» (Louis Althusser, «Notes sur un théâtre matérialiste», en Pour Marx, París, Maspero, 1974, p. 144). Lo que para el marxista Brecht fue obligación de distanciamiento y de objetividad del espectador, con el objeto de permitir una más correcta elaboración del juicio crítico y una participación más consciente en la vida social, para el así catalogado «idealista» Macedonio fue también imperiosa necesidad de problematización, de separación, de lucidez: «Hay un lector con el cual no puedo conciliarme: el que quiere lo que han codiciado para su descrédito todos los novelistas, lo que dan éstos a ese lector: la Alucinación. (...) En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado lector» (Museo, p. 38). Y luego: «... ante lo difícil que es evitar la alucinación de realidad, mácula del arte, he creado el único personaje hasta hoy nacido, cuya consistente fantasía es garantía de firme irrealidad en esta novela indegradable a real: el personaje que no figura» (Museo, p. 41).

Es por eso que crea ese universo inconfundible con la vida, en el que tampoco habrá ensueño de conquista para el narcisismo del creador, confirmando lo asentado en sus Papeles de Recienvenido: «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».

Por otra parte, en toda su literatura aparece claramente enunciado el carácter de despojamiento que confiere a los descubrimientos de la mente y a la práctica literaria misma. En una de las primeras páginas de su Museo, escribe: «El acto no instintivo de Piedad, (...) es lo solo ético: ser otro todavía en el hacerlo todo por un otro» (Museo, p. 6). En ese deseo de no confundir el Otro con el Nosotros, en ese supremo altruismo intelectual que consiste en hacer sólo por otro, halla también su origen el insistente carácter de obra abierta de su producción, por lo que no es casual que este texto fundador incluya un así llamado «Prólogo final»: «Al que quiera escribir esta novela» (Museo, p. 253-254).

Es probable que ciertos gestos vitales de Macedonio inclinen a pensar que de alguna manera también él elaboraba un personaje con su propia vida,

pero la falta de seriedad con que los asumió hace suponer que su programa, si es que alguno tuvo, estaba mucho más centrado en las preocupaciones filosóficas y estéticas que en ciertos actos contingentes. Montar una colonia saintsimoniana en el Paraguay hacia 1897, ejercer durante años la profesión de abogado, proyectar ser candidato a Presidente de la República (porque, decía, eso era más fácil que abrir una cigarrería, ya que muchísima gente quería ser propietaria de quioscos, pero pocos ambicionaban ser presidentes), eran actividades mundanas, olvidables. Rodearse, en cambio, de jóvenes escritores en un café de barrio para hablarles y hacerles hablar de Schopenhauer, de Berkeley, del universo; escribir y, sobre todo, pensar, suponían una disposición del espíritu completamente distinta, con ella nada era patrimonio de uno, todo podía saberse y transmitirse.

Esa libre y generosa actividad mental es, por otra parte, el terreno donde se genera su concepción del anonimato creador. «Hágome el mérito de haber vivido construyéndome la metafísica de un todo-amante, sin interesarme en hacer la mía: tal como yo soy no merezco ni explicación ni eternidad...» (Museo, p. 33), asentará en otra página, sosteniendo una vez más esa negación absoluta de su «persona de autor».

La presente edición restituye con el mayor rigor (y, si toda idea de completamiento no resultase un tanto paradójica al escribir sobre Macedonio, podríamos decir «íntegramente») los pasos y los procedimientos que condujeron a elaborar este vasto proyecto, final y paradójicamente irrealizable. Varias veces en su vida lo advertirá el propio Macedonio y, aún, en las hojas que cierran el texto de «la novela» en el presente volumen, «convencido de que el problema inmenso me derrotará».

Parece forzoso que ello suceda. Pero también que en esa derrota de «la persona» se funde el triunfo y la permanencia de la literatura. Al incluirse en el propio sistema que construye, al descentrar lo individual y, en fin, al postular la «presentación en el arte y en la vida de un uso sabio de la Ausencia» (Museo, p. 5), es decir, la invisibilidad del portavoz, Macedonio se nos ofrece como uno de los casos más cumplidos del autor por el que pugnaba Mallarmé: «comparable al director de orquesta, anónimo y dando la espalda al público».

MACEDONIO FERNÁNDEZ

Adolfo de Obieta

Persona

Viendo a mi padre pensar y actuar, me he preguntado, desde adolescente, qué es la «rareza» referida a conducta y pensamiento. Creo que mi padre ha sido la persona más natural y sinceramente «diferente» que habré conocido. Sus ideas, costumbres, arte, planteos y soluciones teóricas y prácticas, parecían seleccionadas de una antología de la informalidad o la heterodoxia. Y si alguien jamás se propuso desentonar o despreciaba toda excentricidad artificial, era él. Vivía en humor, en poesía, en misterio, en libertad, en fantasía, más allá de los pares de opuestos, de todo parámetro convencional o confesional. Si se lo encontraba clavando con un vaso como martillo lo hacía con la misma naturalidad con que imaginó en un poema que con rosas se pudiera apartar a la muerte: rosas para que la muerte no tuviera hambre de las mejillas del ser amado. Si jugaba al florete en la cuidada sala familiar y atravesaba de pronto el respaldo de una butaca finamente tapizada, como si furtivamente sustituyera la bebida de un frasco medicinal por agua de la canilla para librar a sus hijos de la farmacia obligatoria, era con espontaneidad absolutamente razonada. Sus ideas sobre educación, gobierno, estructura social, guerra, música, mujer, universidad, higiene, deporte, idiomas, academias, siempre eran pensadas no por el libro o el vecino sino por su cuerpo e historia personal. Pero no sólo sus ideas: sus costumbres como ciudadano, como padre, como artista, todo era tan libertario como fiel a sí mismo.

Sentía a la humanidad asfixiada entre innumerables cosas innecesarias o sobrevividas, y reglas retorcidas y deidades agónicas, e innumerable ausencia de cosas necesarias y fe verdadera. Por eso quería a la vez suprimir tantas cosas e instaurar o restaurar algunas fundamentales. Bastante de lo que se llama cultura o civilización le parecía superfluo, sobrecargado, destinado a menudo a mantener al hombre menesteroso o distraído, lo mismo, en lo mayor, gobiernos, grandes ciudades, profesiones, cleros, burocracia, propaganda, periodismo, que, en lo menudo, la moda, el luto, los exámenes escolares o las fiestas obligatorias y

consumistas. Lo entristecía la inmensa actividad improductiva de la humanidad en la guerra y en la paz: el simular producir, quizá más que la pereza y aun la destrucción misma; y la falta de decisión para que cada hombre sobre la tierra disfrute de hogar, familia, techo, paz, jardín, huerta o taller, ocio, libertad. Sus reservas derivaban de su sospecha sobre todo lo que debiendo pertenecer a lo sagrado de la vocación se convierte en profesión o mero medio de vida, de su sueño de máximo de Persona y mínimo de compulsión estatal o social. En su amor a la simplicidad y su iconoclasia purificadora o desacondicionante soñaba, como en alguno de sus escritos, con hacer volar del planeta —seguramente porque ya va madurando y no lo necesita o merece— las 463 morales y las 1572 religiones confusionistas. ¿Era un nihilista, un agnóstico? No es fácil decir cuál era su religión, pero podría decirse que era la del Ser, la del respeto total a cada criatura, la de la amistad entre todos los seres sin excluir las cosas. Un místico del ser.

La Providencia lo ungió de sentido del Misterio, con extraña polivalencia para la metafísica, la ciencia, la poesía, el arte, pero menos lo regaló en disciplina, y acaso en ambiente propicio o nacimiento oportuno. Su obra pudo ser sensiblemente más importante, porque fue mente a la que bastante humano y algo de lo divino no era ajeno. Aquella cierta indisciplina en el orden de la praxis (que obliga a coexistir con un cierto almanaque u horario social coactivo), cierto no sentido del tiempo, quizá cierta convicción de que, de todos modos, algún día el microcosmos se identificará con el macrocosmos, o cierta displicencia por la pompa ceremonial, o cierta falta de vanidad útil que yo juvenilmente solía reprocharle, recordándole que la semi-acción vale quizá menos que la inacción; algo de todo eso puede explicar que se hayan perdido varios libros no escritos (en diversos grados de la inexistencia a la protoexistencia) y muchas páginas escritas y voladas.

Macedonio Fernández es un autor difícil, de oscura claridad o de claridad oscura, como se prefiera; su obra, como su persona, no son fáciles. La dificultad consiste en la compleja pluralidad de elementos constitutivos. Podría decirse que era pluridimensional y pluridireccional, aspectos alguna vez emparentados con el caos. Esto explica, en una humanidad o una sociedad todavía más bien unidimensional y unidireccional, dificultades personales para desenvolverse en la vida social y en la vida metafísica, y dificultades en la comprensión de su obra, que trasunta genuinamente las líneas fundamentales de su persona.

Como todo alguien sincero y veraz, Macedonio Fernández era enemigo de dificultades y complejidades postizas. Lo que no excluye que él mismo apareciera, desde la óptica convencional, como gratuitamente complicado. Pero enemigo de ganar prestigio de misterioso o profundo, era amigo natural de lo tenido por intrínsecamente difícil. Podría decir: enemigo de las dificultades cultivadas, amigo de las naturales, para ejercitarse en abarcar. Los conflictos conceptuales o fácticos estimulaban su trabajo intelectual o práctico, lo mantenían entrenado, a prueba su capacidad de intelección. Tanto como le repugnaba la Facilidad.

A imagen suya, su propia obra exige atención despabilada, sensibilidad porosa. Su obra es compleja por los elementos que la integran y las direcciones a que apunta. Dificultad no sólo para encasillarla dentro de los «géneros» tradicionales, sino para captar intenciones o valorarla.

Escritor

¿Es un «escritor» propiamente dicho? ¿Es un filósofo? ¿Es un poeta? ¿Es un humorista? ¿Es todo en uno, pero quizá a medias o a cuartas?

La aleación, en una misma obra, de filosofía, poesía, sociología, humorismo; de reflexión y utopía, mística y praxis, es en este caso una realidad, y esa realidad no resulta de un propósito deliberado, sino de conformidad con una activa mente que es a la vez especulativa, discursiva, científica, poética, mística, utópica, humorística... El lector se siente desorientado ante esta rareza, y puede sentirse recogimiento meditativo, o de encantamiento poético, irrumpe filosófica, o en medio de un desarrollo metafísico se traspone la frontera con la fantasía. En general en el mundo corriente la poesía no se lleva demasiado bien con el humorismo o con la metafísica, porque el estado de maravilla no concilia con el de análisis o disolución, crítica o ironía. Pero en Macedonio Fernández, en general, la aleación funciona, o él se atreve a tentar al lector al experimento, y parece un poco reflejo de este universo que se diría a la vez físico y metafísico, místico y humorístico, poético y prosaico.

Este generador de ideas, teorías, juicios, sortilegios verbales, es habitualmente tenido por un «escritor» Pero es más bien un hombre consagrado a verdades tenidas por poco accesibles (primeras o últimas, sin saltar las intermedias); a la exploración de la cifra del ser, a desnudar de irrealidad la realidad. Un indeclinable amigo del conocimiento como verdadero nombre o rostro de la vida; alguien en quien aprehender la ley del ser, autoidentificarse y reconocerse, es su destino, más que actuar, soñar, emocionarse, utilizar. Cuestionarse si lo «real» es tan real como se profesa, para, eventualmente, liberarse de toda esa construcción mental facticia, alienante, que apenas es más que una máscara o caricatura de la verdadera Realidad a descubrir. Y rescatar, por debajo o por encima o al costado de tanta seudorealidad solidificada o intrusiva, de tanta fantasmagoría usurpadora, de nuestra indolencia en familiarizarnos con nuestro vacante ser auténtico, la transparencia, la fidelidad de ser, superados los tabúes religiosos, filosóficos, científicos, pragmáticos... Y este artista del pensamiento que es a la vez un artista de la palabra, también en su trabajo como humorista o como novelista busca conmover el todo de la amodorrada conciencia casera para socavar certezas rutinarias y una racionalidad convencional, para expandir una conciencia infinita desde la finitud humana, cotidiana. Sus escritos, lo mismo novela que humor, poemas, relatos, son actos de fe, invitación servicial a la experiencia de existir sin estereotipos mentales o prácticos; convida a la lúcida aventura de ser, superados el asombro de ser, la angustia de ser, la dificultad de ser.

Este hombre que nació pensador y escritor, leal a ese llamado toda su vida, sin decaer jamás su vocación de pensar-escribir, fue sumamente parco en publicar. Quedan centenares de páginas inéditas, muchas sin describir por su taquigrafía personal; cuadernos enteros de anotaciones, además de lo que se habrá escurrido en su zarandeada peregrinación en lo absoluto y en lo relativo. Muchísimos manuscritos y poquísimos libros. Se siente que lo que le preocupaba era proseguir privadamente, quiero decir en su propia mente, el desarrollo de su pensamiento

metafísico, trabajar sus observaciones en trámite; no le interesaba empezar por escribir sin ideas examinadas al trasluz. Publicar era en él algo más bien eventual, que puede ser o no ser.

Pequeño capítulo de psicología a dilucidar, lo consigno como rasgo de este escritor tan poco publicador, cuyo primer libro, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* aparece en 1928, a sus 54 años. No se excluye que pensara desde joven en libros, pues en libreta alrededor de los veinte años aparece el sumario de uno o dos libros posibles. ¿Después decayó su fe en libros, en el arte de proponer o convencer, quizá a medida que se acentuaba su vocación de pensador solitario? ¿Duda sobre sí mismo, o sobre la receptividad social a sus ideas? ¿Trampas en el ejercicio personal de la praxis, praxis cuya teoría junto con la eudemonología o la crítica del dolor, le apasionó a lo largo de su vida?

Su informulada consigna parece haber sido: escribir lo que se quiera, publicar lo que se debe. Como si escribir fuera todavía un acto reservado pero publicar fuera un acto público generador de otra responsabilidad, sobre todo en este mundo tan publicado. El mundo de Macedonio Fernández quedaba de este lado, el cosmos interior, salvo salidas espaciadas a otros mundos posibles... Habría pues tres tiempos en el proceso intelectual-editorial de Macedonio Fernández, quien es: fundamentalmente un pensador solitario, secundariamente un escritor, terciariamente un publicador. (Me consta que murió sin alcanzar, a pesar de promesas y propósitos, a dictar su síntesis final de *Metafísica* que quedó libro escrito sólo en su mente.)

Novelista

Este hombre no podía dejar de examinar, y obviamente cuestionar, el concepto hereditario de literatura o de novela. No por desafiar la preceptiva acostumbrada sino para que el Arte colabore en alta aventura existencial, la experiencia estética como experiencia ontológica.

Su concepto se apartaba visiblemente del Arte como juego, distracción en algún limbo enrarecido, espejo, reproducción maquinal de más o menos las mismas imágenes, fugaz escapada de la cotidianidad a un orbe literario paralelo. El Arte como otro método, pero del mismo nivel o dignidad que la tentativa religiosa o metafísica de experiencia liberadora, unitiva, de suspensión de las limitaciones extrínsecas pero sofocantes de tiempo, espacio, yo, materia autónoma, causalidad, legalidad, racionalidad, pares de opuestos, dualidad... Como se dice que el Arte nació anexo a la fe, en tiempos profanos el Arte puede asumir la responsabilidad de cierta experiencia liberadora, pero no para volver a una especie de mente grupal sino para participar en una experiencia de desyoificación si no de desindividuación o despersonalización, de recuperación de la visión pura, ayoica, asumiendo cada uno el ser, el único... Experiencia mental-estética curiosamente emparentada, en este original investigador solitario, con la experiencia mística, o con el budismo zen, con la meditación yóguica, etcétera.

Los estudios que subsiguen proponen aproximaciones a esta obra en cierto sentido experimental, o abridora de posibles, para esclarecerla.

INTRODUCCIÓN DE LA COORDINADORA

Ana María Camblong

El primer señalamiento que se me ocurre consignar para caracterizar la preparación de este volumen es su impronta macedoniana, esto es: dilaciones, inconvenientes, complejidad, marchas y contramarchas, equívocos, dificultades en las comunicaciones, en fin, un proceso muy extenso en el que los propios protagonistas nos vimos enredados en situaciones que complicaban la tarea y postergaban el logro de los objetivos... Lo más curioso tal vez sea que esto no ocurrió por la voluntad de alguien en particular, ni de un principal factor determinante, sino por una concatenación proliferante y heterogénea de circunstancias que nos obligaban a replantear estrategias, a revisar lo actuado, a buscar nuevos colaboradores, a corregir decisiones, a diferir etapas, a contrastar otros documentos, y así hasta llegar a este increíble momento en que al parecer hemos logrado conjurar —a fuerza de puro empeñamiento— el aura macedónica del constante postergar...

Sin embargo, al mismo tiempo y con el mismo rango de evidencia puedo atestiguar una serena satisfacción que no irrumpe al final, sino que estuvo presente en los momentos más agobiantes de la ejecución del proyecto. Ningún inconveniente atenuó el entusiasmo por conocer cada día algo diferente de ese mundo alucinante construido con gran potencia imaginativa, sin dejar de pensar que se concretaba una oportunidad inmejorable para difundir y compartir con un público más vasto la obra del original Macedonio.

A lo largo de toda la tarea —tégase en cuenta que las tratativas comenzaron en 1983 y el trabajo intensivo en 1987— la perplejidad y la admiración me acompañaron sin decaimiento. No registro estos datos para salvar del olvido un anecdotario emotivo, sino para fundamentar mi posición crítica frente al objeto de estudio y a la investigación, es decir: 1) considero que la precisión y el rigor del sujeto que estudia no supone una relación desprovista de deseo con su objeto; 2) esa relación con el objeto deja sus huellas en todo el proceso de producción crítica. Sin desconocer que el trabajo crítico implica muchas otras cuestiones básicas, pero privilegiando en este caso exclusivamente estos dos postulados, debo explicitar que el universo concebido por Macedonio ha marcado profundamente

mi propia vida, y es en este sentido que podría entenderse la tenaz persistencia en estudiar el corpus de su impresionante escritura, sostenida fundamentalmente por la Pasión —con mayúscula— tal como me lo enseñaron el mismo Macedonio y Spinoza...

Hechas estas apreciaciones muy generales, intentaré ahora mencionar algunos de los tantos avatares aludidos. Creo que sería justo aclarar que el texto liminar lo iba a escribir Jorge Luis Borges... pero se fue sin haberlo escrito. Creo que es necesario también apuntar que muchos especialistas y grandes conocedores de la obra de Macedonio han sido invitados a colaborar con este volumen, y que por obligaciones profesionales ya contraídas no pudieron hacerlo, sin embargo han apoyado mi tarea con total generosidad y buena disposición. Un agradecimiento particular a la Dra. Ana María Barrenechea quien ha tenido la paciencia pedagógica de leer y orientar mis titubeantes borradores.

Un gran escollo se presentó a la hora de manejar la documentación existente dado que mi residencia permanente es en la provincia de Misiones y mis estadías esporádicas en Buenos Aires resultaban harto insuficientes para la cantidad de trabajo que había que realizar y para el ritmo regular que requería la complejidad de la investigación. La solución fue el traslado del archivo completo a mi propio domicilio durante dos años. Obviamente, como se dará cuenta el lector, no tengo palabras para agradecer y destacar este gesto de grandeza y desprendimiento por parte de Adolfo de Obieta. No tengo otra alternativa que reiterar con renovada convicción la frase ritual: sin su ayuda y comprensión este proyecto no hubiera sido posible.

En cuanto a los colaboradores que han integrado sus diversos aportes para enriquecer la lectura del texto, cada uno elaboró su propuesta de manera independiente, sin conocer el trabajo del resto, abordando el aspecto concertado con el coordinador, de acuerdo con su propio interés y especialidad, en el marco de la planificación estipulada por la Colección. Estimo que en el caso de Macedonio —quizá resulte pertinente para otros autores— cometimos el error de ejecutar simultáneamente nuestras respectivas tareas. Lo más conducente hubiera sido primero establecer el texto base y completar el estudio preliminar con la historia de la producción del texto, para que cada cual desde su propia perspectiva contara con este punto de partida a la manera de un encuadre básico común... Pero esto no fue posible, asumo la responsabilidad que me cabe, porque la preparación se hubiera extendido excesivamente. De todas maneras somos conscientes de que nuestra contribución a los estudios macedonianos no son otra cosa que una posta para que otros, enmendando estos desaciertos, prosigan descubriendo la estatura del ingenio y la inteligencia de este escritor.

En cuanto a la «cocina» del estudio se podrían enumerar múltiples cuestiones, pero estimo que lo más relevante es comentar el enorme esfuerzo y el tiempo que insumió el ordenamiento de los testimonios en las diversas series y el establecimiento, aunque sea aproximado, de las fechas de producción. El «frangollo» —como decía Macedonio— de copias mezcladas, de carpetas con manuscritos y papeles de todo tipo, fue organizándose muy lentamente en base a tablas, comparaciones, claves, análisis minucioso de las diversas características de los documentos... pero en varias oportunidades cuando la «construcción»

parecía haber alcanzado un cierto sustento y firmeza descubríamos un nuevo papel, un nuevo dato que nos obligaba a replantear las hipótesis de trabajo y los ordenamientos logrados. A pesar de lo dificultoso, hemos dejado el archivo del *Museo* completamente distribuido en series que testifican las redacciones consecutivas de las diferentes partes de la novela... Esto no significa que el problema ha quedado resuelto o que el tema se ha cerrado, muy por el contrario, la descripción del estado de la cuestión no es otra cosa que una invitación a otros investigadores a que retomen lo hecho y lo revean, lo verifiquen, lo desestimen, lo refuten, y por supuesto, lo mejoren.

Finalmente, esperamos que la inclusión de Macedonio en una colección de estas características despierte el interés de nuevos destinatarios, no para conferir mayor brillo a una fama que a Macedonio nunca le importó, sino para que un número cada vez mayor de personas tenga acceso a este prodigio artístico y pueda disfrutar de la creación de un hacedor más-hedónico...

La Dirección de la Colección Archivos se complace en señalar que Ana María Camblong obtuvo, por el trabajo filológico sobre los manuscritos de Macedonio Fernández, realizado para este volumen, el **Primer Premio Nacional de Argentina en Lingüística, Filología e Historia del Arte** (trienio 1990-1993).

ESTUDIO PRELIMINAR

Ana María Camblong

Abreviaturas

- m.a. manuscrito antiguo, anterior a 1929, holografo de Macedonio Fernández.
m.29 manuscrito de 1929, copia a mano de Consuelo Bosch de Sáenz Valiente.
c.i.1 copia intermedia uno, mecanografiada, posterior a 1929 y anterior a 1938.
c.38 copia de 1938, mecanografiada, cuya portada lleva esa fecha.
c.i.2 copia intermedia dos, mecanografiada, posterior a 1938 y anterior a 1947.
c.47 copia de 1947, mecanografiada, cuya portada registra esta fecha.
c.SO copia Scalabrini Ortiz, mecanografiada, de 1948 según anotación de Adolfo de Obieta en la primera página.
pl.s. pliego suelto, sin fecha; generalmente manuscrito de Macedonio Fernández, pero también los hay mecanografiados; se especifican las variables.
agr. agregado
MF Macedonio Fernández
AO Adolfo de Obieta
EP edición póstuma, referida a las tres que existen hasta el momento:
CEAL: Centro Editor de América Latina, 1967
EC: Ediciones Corregidor, 1975
BA: Biblioteca Ayacucho, 1982
CTN *Cuadernos de Todo y Nada*, Bs.As., Ed. Corregidor, 1972
NTV *No toda es Vigilia la de los Ojos Abiertos*, Bs.As., M. Gleizer, 1928
OC *Obras completas*, Bs.As., Ed. Corregidor.
II: *Epistolario*, 1976
III: *Teorías*, 1974
IV: *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*, 1989
ABA V: *Adriana Buenos Aires*, 1974
VII: *Relatos, Cuentos, Poemas y Misceláneas*, 1987
(?) indica desciframiento dudoso de los manuscritos de MF
(+) indica imposibilidad de descifrar, falta de texto

Itinerario público del texto

Una de las alternativas de acercarnos al proceso histórico-generativo del texto en estudio es analizar, en primer término, el modo particular en que se dio a conocer, los pasos que siguió para presentarse en sociedad, las estratagemas que lo pusieron en escena, sin mostrarlo completo, la fama alcanzada siendo un inédito, el magisterio ejercido en insólita alianza con la oralidad...

Así, el texto siguió un proceso subvertido entre su producción y su recepción; en gruesos trazos, que iremos perfilando con mayor detalle, se podría decir que el texto se comentó, se alabó, se recomendó, se hizo famoso y luego, o simultáneamente, se fue escribiendo, corrigiendo, estructurando; pero lo más sorprendente es que jamás se publicó en vida del autor. Esta maniobra *de-muestra* sin pontificar, ni dar lecciones, que Macedonio transitó una cínica y complicada red de prácticas semióticas que dislocaron engranajes cronológicos, burlaron secuencias rituales consagratorias y zafaron coerciones consolidadas por la trama socio-cultural vigente.

Su táctica consistió, fundamentalmente, en montar una ficción con las prácticas sociales de la existencia-real acerca de la ficción de la existencia-literaria: una gran ficcionalidad que hablaba de la ficción.

El hombre que fingía vivir no aparece porque ha pensado que una novela que durante tanto tiempo no aparecía y por esto se la celebraba, se expone a no hallar nadie que la alabe si no retiene, en la publicidad, algo del no aparecer, algún rasgo de cosa futura; sienta bien a una novela que ha tenido un largo período de no ser contada, de no existir—lo que ocurre pocas veces; el no existir de un libro se obtiene entre el prometerlo y el publicarlo; libro no anunciado careció de no-existencia—, que mantenga dicho carácter en algún aspecto parcial de su realizarse. (Apéndice, p. 278)

Este fragmento de prólogo, que figura entre los manuscritos más antiguos que se conservan de la novela, explícita, desde un enunciado embrional y prospectivo, la trama lucubrada para el logro de la no-existencia o, dicho de otro modo, una singular existencia. El murmullo sobre el texto se lanzó a los circuitos intelectuales, recorrió las barricadas vanguardistas pero no se dejó atrapar; pergeñó sus aventuras en el vértice de la contradicción: estaba, pero no estaba, su presencia era la no-presencia. Este «milagro de novela» se logró a fuerza de discursividad y en virtud de un plan que estuvo presente en la génesis del texto.

Una máquina semiótica descomunal se fue construyendo con materiales discursivos de toda índole: la efímera conversación cotidiana, la informal e ingeniosa charla de café, la intervención escrito-leída en la revista oral, las colaboraciones en revistas culturales-literarias adoptando tonos humorísticos, enfáticos, admonitorios, ambiguos, intransigentes, socarrones, conciliadores y el escribir interminable ensayando géneros literarios, periodísticos, publicitarios, científicos, epistolares. Estos discursos se referían al texto novelesco, lo aludían, lo mencionaban, lo citaban, lo presuponían y la potencia simbólica del rumor fue configurando una constelación de noticias disímiles, vagas y precisas, hasta conseguir una presencia equívoca y equívocante.

Sin embargo es factible rastrear una cadena de datos fehacientes en la correspondencia de Macedonio donde se efectúan aseveraciones que no daban lugar a dudas acerca de la inminente aparición del texto; consignamos tres fragmentos de cartas a tres destinatarios distintos, en el mismo año:

—a Fernández Latour, 1928:

En el próximo setiembre aparecerá «La Novela contada toda pero no obstante lo mucho que contiene nada se dice que no pueda leerse en ella» titulada *La niña de dolor dulce persona de un amor que no fue conocido*. OC, II, 37.

—a Gómez de la Serna, 3-NOV-1928:

No se apresure ni se canse por mí su preciosísima manifestación de opinión en favor de mi obra o aptitudes puede tener igual oportunidad en 1929 cuando, creo, publicaré mi novela. OC, II, 49.

—a Pereda Valdés, 18-JUL-1928:

Actualmente en Olivos, para escribir algo: la novela *Niña de dolor Dulce persona, de un amor que no fue conocido*. OC, II, 111.

El análisis de tales testimonios conduce a diversas consideraciones para la historia del texto: en primer término, proponemos tomar el año 1928 como una clave simbólica de la génesis de la *leyenda* de la novela, no porque antes no se hubiese hablado de ella y no se hubiere estado escribiendo, sino porque los documentos son más precisos y porque sabemos del vigor productivo de Macedonio en esa época, como así también su disposición a publicar, dado que lo hace —en este año— con NTV; en segundo término, corroboramos con pruebas uno de los tantos procedimientos seguidos para anunciar la próxima «salida»; en este caso el género epistolar —que retuerce en su discurso lo público y lo privado— informa con certeza acerca de la existencia del texto novelesco —que no fue conocido, podría remedarse como un eco de su propio título—; en tercer lugar, hay que ponderar la condición de los receptores epistolares: intelectuales, muy relacionados, conocidos y en plena actividad, lo que permite estimar que son mensajes que transitan por circuitos muy específicos de la red sociocultural; en último término, cabe una reflexión acerca de lo que se «muestra» de la novela: lo primero que sala a la calle, o si se quiere a los amigos, es el «título-texto», la carta de presentación, el cartel y la metáfora nominante del texto, la moneda literaria que comienza a intercambiarse conllevando valores, en alza o en baja, según las tasaciones que le asigne el campo intelectual, no en vano Macedonio le dedica a los títulos una gran atención, tanto en su teoría como en su práctica. Al año siguiente, le dice a Gómez de la Serna, el 9-MAYO-29:

...le decía Ramón que no se preocupara de contestarme ni de escribir acerca de mí, hasta el invierno que aquí está comenzando, cuando yo presentaría mi novela: *Niña de dolor, la Dulce-Persona de un amor que no fue conocido*. Creo que el 1º de agosto estará impreso si ando con salud como parece. (...)

Veintinueve prólogos tendrá más mi impropolable novela; ninguno de ajena mano pues de usted no pretendí ni pude sin conocer usted mi obra; hago en ellos teoría del Arte y doctrina de la Novela, aunque todavía lucho con oscuridades de Estética creo completar: estoy cambiando mucho. OC, II, 51.

Nótese en esta cita, la seguridad con que se anuncia la fecha de edición, y al mismo tiempo la exactitud de la cifra referida al número de prólogos; igualmente precisas son las noticias de la temática abordada y la redacción prologal a cargo del propio autor.

Reforzando esta inminencia editora aparece una parte del texto en la revista *Libra* (cf. p. 42, nota a); nos interesa registrar aquí la repercusión, siempre a través de la intertextualidad epistolar, citando el comentario que le hace a Macedonio Ricardo M. Setaro, el 26-AGO-1929:

Un privilegio de dos pesos que yo tenía ha traído a mis manos un ejemplar de la muy buen revista *Libra*. Aparte de que uno sale ganando con el cambio, reconozco a la operación la ventaja inmensa de encontrarse el lector (el de los dos pesos —es decir yo) con la «Novela de la Eterna» y la *Niña de Dolor*, «la Dulce-Persona» de un amor que no fue sabido, donde se descubre que en materia de bien escribir se ha hecho mucho ya. OC, II, 307-308.

Como se podrá apreciar, al texto no sólo se lo menciona a se lo promete, sino que también se dejan ver «muestras», adelantos que ya gozan de opinión favorable, de abierta admiración y de auspiciosa bienvenida; los valores del texto tienen una inmejorable cotización, los atributos consagratorios están garantizados de antemano, el rumorero del ambiente literario predecía la excelencia de la producción novelesca macedoniana, la expectativa se vuelve cada vez más apremiante (cf. p. 13, nota b), pero el texto no se publica.

Macedonio no da explicaciones, nunca se justifica ni expone los motivos por los que no edita su novela; tampoco sus allegados se expiden al respecto, en todo caso se tejen conjeturas: la novela no estaba concluida; el autor no se sentía satisfecho con lo realizado; el desinterés del autor por publicar; todo el proyecto era una gran ficción y nada más; la indolencia y los desfallecimientos no le permitían trabajar firme y concluir la novela, etc. Ahora, con el conocimiento de mucha documentación antes desconocida y desde una perspectiva histórica distante, se podría plantear la hipótesis de que su Estética de «lo inconcluso» —cumplida en la digresión y en la dilación— encontró en esta reticencia de Macedonio su máxima expresión y dispuso un radical holocausto.

La efervescencia publicante de los años '28 y '29 se decantó en una espera que no cesaba y un elenco de promesas que alimentaba el dispositivo armado; se puede escandir su intermitencia en el corpus epistolar; así, seleccionamos algunos testimonios: en los dos primeros Macedonio le escribe a Gómez de la Serna, su interlocutor privilegiado en este tema:

—el 9-SEP-1931:

Yo concluiré pronto mi *Novela de la Eterna y Niña de Dolor la Dulce Persona de un amor que no fue sabido...* OC, II, 53.

—el 1º-FEB-1932:

Trabajo lentamente en la *Novela de la Eterna y niña de dolor la dulce persona de un amor que no fue sabido*. Parece seguro darla este año. OC, II, 55.

En tanto que su hija Elena le escribía el 1º-FEB-1932:

Yo estoy haciendo vida de «perfecta casera»; en las horas interminables leo esos *novelones policiales* como les llama Macedonio (a todo lo que no es producción suya...) pero nos tenemos que conformar con ellos mientras no germina *La Eterna*, Mesías de la neotendencia que ha de dejar, más petiso a García Velloso, menos petulante a Carrizo y más insoportable a Lugones, todo esto lo digo con toda sinceridad pues creo Papá que estás llamado a ser el Cervantes de todos los tiempos. Lástima grande que encanezca tan temprano la Eterna... OC, II, 375.

La eventual coincidencia de fecha entre las promesas paternas y las demandas de la hija tal vez no sea más que un mágico detalle; en todo caso, subraya la sincronía del mecanismo instaurado en torno de la presencia-ausente del texto. El aura queda firme, la novela-fantasma fantástica está y no está, se sabe y no se sabe de ella, se la conoce a medias, o mejor dicho, fragmentariamente... Macedonio no se amedrenta, ni se da por aludido, sigue echando letra al fuego y el 16-DIC-1937, le escribe a César Tiempo:

Rogaría se consintiera aprovechar la hospitalidad de *Columna* para un poquito de propaganda de mi novela que está lista para próxima publicación. Y también para irritar un poco al pasatismo y promover la discusión. OC, II, 192-193.

Habría que tomar nota del «juego» que Macedonio está dispuesto a sostener con el contexto: por un lado, el tono de socarrona humildad para solicitar un «poquito de propaganda»; irónica ambigüedad que hamaca sus significaciones entre el «pobre intelectual» (OC, III, 101) que pide la mínima limosna, y el escritor legitimado que redundaba en la publicidad de un proyecto ya re-conocido. Inmediatamente introduce el sesgo combativo: «irritar» y «promover la discusión»; la estrategia revuelve todos los enunciados. La «propaganda» que el discurso macedoniano viene desplegando durante tantos años no es la mera noticia de una novela, no es el simple «aviso publicitario» de un producto que será indispensable consumir, sino un cínica y perseverante manipulación semiótica destinada a desarticular y quebrantar el «pasatismo»... Si la propaganda comercial, persuasiva, seductora, consolatoria, consumista, organiza el inmovilismo, la mediocridad acrítica y confirma el sentido común, entonces, el discurso macedoniano se apropia de sus mecanismos y de su retórica en busca de efectos contrapuestos: incomodar, revertir, pensar de nuevo, empezar de nuevo... «no acatar, ni seguir» (Macedonio *dixit*). El objeto que publicitó de mil maneras distintas, ofreciéndolo al deseo de los otros creadores, a la curiosidad de los *snoobs*, a la voracidad de las modas, a la experimentalidad y a la ruptura de los vanguardistas, al esoterismo de grupos elitistas, al desafío y a la irreverencia de los revolucionarios, no se entregó jamás, ni se vendió a ningún precio.

En esta proliferación de informaciones a cargo del discurso macedoniano, desautorizadas por el mero fluir de los acontecimientos; en este fárrago de promesas incumplidas y la insistencia del autor en hacer propaganda de su propia obra, flota la factibilidad de un planteo ético: mentira, impostura e infatuación. ¿Acaso no es Macedonio, tan sólo un embustero?

Es posible que una interpretación apresurada o malamente documentada arribe a tales conclusiones, pero una cuidadosa lectura de sus textos puede comprender con justeza que en ello reside la peligrosa trampa: la ironía ejecuta sus riesgosas operaciones montada en los propios signos de aquello que descalifica y acomete. El estudio de los testimonios macedonianos pone en evidencia una lucha vitalicia, insobornable, contra las imposturas científico-académicas, contra el verbalismo filosófico, contra el «falsete» artístico, contra la auto-lisonja y la hipocresía en sus diversas formas. Ahora bien, el objetivo de estas consideraciones no es improvisar una apología de Macedonio, sino advertir que las inferencias éticas pueden naufragar con facilidad si no se atiende la complejidad de los trayectos recorridos y el contexto integral en el que se invisten de sentido. Emprendió, por cierto, caminos de cornisa, de lindes inciertos para muchos, poniendo en crisis las inercias, la gravedad de las leyes y los cánones cristalizados... La cuestión era, y sigue siendo, provocar el estallido de las significaciones, resemantizar las prácticas sociales, sin renegar de los resultados contradictorios que puedan darse.

La arqueología del texto que nos ocupa no puede conformarse únicamente con la restauración de una diacronía de datos que marquen etapas de su escritura, puesto que su proceso de producción, circulación y recepción —invertido, ficcionalizado, tergiversado, diferido— articula intrincadas relaciones técnicas y programáticas del proyecto intelectual que requieren su correspondiente investigación.

En tal sentido consignamos que el 13 de abril de 1941 Gómez de la Serna le hace una demanda concreta:

Mi editor, el de la *Sudamericana*, el Sr. López Llausás, es posible que haga su novela sin necesidad de que usted desembolse nada y hasta dándole dinero.

Que su hijo me envíe el original que yo lo cuidaré y haré esa gestión que creo que va a dar un buen resultado. OC, II, 279.

A lo que Macedonio responde el 25 de mayo de 1941:

Junto va todo el bulto de la *Eterna*; tiemblo de la tarea que le doy y lo relevo de ella con todo corazón si tiene impulso de archivarla. Yo creo que será fracaso en edición libre. Algún día en edición cerrada, quizá. No hagamos suicidio con ella. Vivamos. (Losada me buscó para editarla. Usted elija y decida en absoluto). OC, II, 61.

La lectura de este intercambio epistolar transmite la certeza de que por fin la novela ha tomado su rumbo definitivo hacia la publicación. Sin embargo, una vez más, el «original» permaneció como tal. Una vez más no se sabe qué ocurrió, por qué se frustró esta oportunidad; ningún testimonio lo explica; Adolfo de Obieta tampoco recuerda cuáles fueron los motivos de esta suspensión.

A diferencia de los primeros documentos mencionados que atestiguan los conatos de publicar un texto que todavía estaba incompleto y se ponía énfasis en el anuncio de su próxima aparición, en este caso el autor no anuncia nada, simplemente envía el texto. Ahora se presenta otra faceta de la cuestión: el autor se muestra inquieto por la salida al público de su «original», mejor dicho, es la *originalidad* la que desencadena preocupación y zozobra. El fragmento citado permite constatar que el autor consideraba que su novela era un texto de capilla, no para la difusión masiva; también sabía que su experimentalismo a ultranza tenía mucho de suicidio intelectual y artístico. La angustia del innovador estuvo patente ya en tempranas manifestaciones referidas a su producción; en 1928 le dice a Fernández Latour:

Le encarezco cualquier propaganda, incluso la de los sobres, o en diarios de la capital, de La Plata. Estoy algo preocupado con la aparición de mi libro, que creo será esta semana, temeroso de la recepción por el público. OC, II, 37.

Este aspecto reenvía a las ceremonias dilatorias: los comentarios, los adelantos, los anuncios, los corrillos literarios iban configurando un horizonte de expectativa, iban «antiguando» el proyecto, iban haciendo viable su inserción en el campo intelectual. Aunque este trabajo se viniese realizando durante tanto tiempo, ante la oferta inexcusable de su entrañable amigo Ramón, Macedonio entiende que el riesgo es altísimo; en todo caso, «archivarla»... El autor sugiere para el texto un itinerario que va de su mesa de trabajo al archivo (*museo* de los textos), sin exponer la extravagancia de su *corpus* a la incompreensión de la vía pública. Otra maniobra fantástica, con mucho de utópica, pero eventualmente posible. El texto fue escrito por un intelectual para otros intelectuales: en su propia casa lo consultaron sus amigos-discípulos, en el archivo, lo consultarán los investigadores, los especialistas. El gran público no es su meta, no están allí sus destinatarios.

Por otra parte, los paralelismos se muestran tentadores: así como en los años 28-29 la novela no se publica pero salen prólogos en la revista *Libra*, ahora, en el '41, tampoco sale la novela, sino esos mismos prólogos-muestras incluidos en *Una novela que comienza* (cf. p. 43, nota a) y en la revista *Huella*, n° 1, se incluye el prólogo «El Hombre que fingía vivir», pp. 10-13 (cf. Apéndice, pp. 276-279). Si bien este señalamiento puede ser catalogado como una azarosa casualidad, no deja de indicar la insistencia de la existencia de la novela, y por otro, escamotean el texto con síntomas no menos ciertos de que se trata de un *raro ejemplar* (el «monstruo» de nuestra literatura) que suscita extrañamiento y desconcierto.

Continuando el estudio del itinerario público del texto incorporamos otro testimonio: una carta a A. Hidalgo, sin fecha (circa 1926-1927), en la que Macedonio le explica:

Lo que hago es mi Novela y propaganda para ella. Con más, medito el plan de un acto teatral (o público digamos) previo, como creo ya a usted le especificué. (...)

Acerca de mi forma de propaganda usted la definió en el acto finalmente: que eso (mis volantes) eran ya novela. Yo creo efectivamente que la mera reclame no

tiene ninguna eficiencia: no paga su gasto y trabajos: la «inteligencia» o el «sentimiento» en la propaganda sí porque ya son obra de arte, no propaganda de obra de arte. OC, II, 90.

Reparemos primero en el recurso de los «volantes» para publicitar la novela: papelititos escritos de puño por Macedonio, entregados personalmente o bien dejados como al descuido sobre una mesa de café, en los bolsillos de amigos, en los libros, etc. La «volanteada» remeda no sólo el tradicional procedimiento propagandístico en un rescate paródico y simpático de antiguas maneras de comunicación sino, a la vez, el procedimiento constructivo del texto: escribir papeles de cualquier tipo o tamaño, redactar en cada pliego un prólogo, garabatear una frase-ocurrencia, componer una «página suelta de novela», garrapatear en el margen este título, agregar este papelitito con el chiste, pliegos y más pliegos que permiten ser tomados caprichosamente y leídos con deleite; fragmentos y más fragmentos que van articulando un rompecabezas de prólogos y capítulos. Macedonio, el gran «volatinero» de las letras rioplatenses, pergeña una saga vanguardista en los «pliegos de cordel».

En segundo lugar, analizaremos la planificación de una salida teatral de la novela, proyecto largamente charlado por Macedonio y sus amigos. La farsa intentaba, entre otras cuestiones, revertir la relación entre vida y arte instaurada por el «realismo»: había que inventar alternativas que incorporaran el arte a la vida. Esta programación, tan cara a Macedonio, no se cumplió en lo que a dramatización se refiere, pero se ejecutó disgresiva e inconclusamente en el juego de la conversación.

El género coloquial lo tomó como matriz generadora de una épica del absurdo, de la creatividad metida en la vida urbana, del chiste y el disparate impugnando la mediocridad de un imaginario social normatizado y solemne, transformado por la Pasión y el toque poético. En convergencia, esta misma matriz dialógica gestó y desarrolló la argumentación vertebral de la ficción novelesca: *La conquista de Buenos Aires*. Sin detenernos a analizar los componentes textuales de la «fábula», aquí no pertinentes, corresponde en cambio iluminar la dialéctica productiva que se entabla entre los diferentes géneros discursivos, como así también entre las escandalosas andanzas textuales por la vía pública y las secretas y silenciosas peripecias de la escritura del texto.

Por ejemplo, en uno de los cuadernos de 1925, hasta hoy inédito, Macedonio anota:

Si la solemnidad, la postura docta, las estatuas y las calles con apellido, fueran proporcionadas a la virtud y al saber efectivo, este vivir no necesitaría tanta paciencia. Las calles se llamarían La Memoria, la Madre y el Niño, el Beso, el Hermano, Despertar, la Novia, Espera Siempre, Vivir sin «Nunca», Olvido, Sufrir con Fantasía, Retorno, Despedida, Amistad, Ten más fantasía, Hay otros sueños. Habrá una estatua del Amor Dado, y la del Amor Negado. p. 18 (cf. pp. 195, 203 y 319).

El criterio estético y ético, modificando la ciudad se plasmó en la charla de café-tertulia-, en los cuadernos de apuntes y al mismo tiempo, o después, en

la novela. Si el lector compara esta cita con los dos pasajes de la novela indicados entre paréntesis, podrá apreciar la reiteración del procedimiento.

Retomando la operación teatral, registramos parte de una misiva de Macedonio a Fernández Latour, sin fecha, en la que explica:

Mi pensamiento para este año es uno solo en asuntos literario-políticos: la realización de su lindísima idea del acto teatral, teoría de la novela que se vive, presentación de los personajes, etc. La he adelantado mucho y además esta propaganda que en diversas formas hago es concurrente. Quiero que me diga si la idea de usted es absolutamente nueva. Estoy casi seguro de que lo es. Pero aun otra cosa: mi plan partiendo de su iniciativa es hacer ejecutar en las calles de Buenos Aires, casa y bares, etc., la novela (o sus escenas eminentes, aunque haciendo creer al público que toda la novela se está ejecutando) y anunciándolo así en la Conferencia teatral, y publicar la novela simultáneamente en folletín diario, en *Crítica* preferentemente o *La Nación*. Yo tengo mucho hecho de lo que se va a decir en la Conferencia: ¿usted tendrá sus primitivas anotaciones? Es necesario un previo período intensivo de hacer sonar mi nombre, para que se espere algo de cualquier actuación en que yo aparezca como dirigente. OC, II, 38.

En realidad el pretexto de la teatralización arrastra consigo la puesta en escena de un fecundo trabajo interdiscursivo y un entredo de géneros involucrados en la factura del texto, auspiciantes, al mismo tiempo, de sus contactos con el público. En la base, el género epistolar, en un registro informal da cuenta del intercambio amistoso de ideas y de producción conjunta incorporando y presuponiendo el género coloquial: en el texto novelesco las cartas son recurrentes en la comunicación entre personajes; en este marco se inserta el género dramático, no como estrategia discursiva, sino como temática; se trata de organizar la *Acción*, cuya concreción se cumple precisamente en el orbe novelesco, no en la vida real; en el marco del género teatral se introduce la «Conferencia», discurso que supone la textualidad de los «prólogos» en los que se ironiza sobre los «entendidos en arte», el acartonamiento de los científicos, filósofos y académicos, sin descartar el tono proselitista de un candidato a «presidente» que hace su campaña exponiendo su *plataforma estética*, que implica una *ética* y una *lógica* de la organización y los criterios que se proponen. «Simultáneamente» a esta *representación*, la novela hace su *presentación* en forma de «folletín» en alguno de los diarios mencionados: el género folletinesco y el género periodístico en estrecha alianza presentarán a la novela (extraña, paródica, exquisita, subversiva) en sus circuitos diseminados por el entramado social y sus lectores entrenados en los cánones que la novela desafía. Todo un universo espectacular y paradójico.

Estas son algunas de las condiciones de producción textual en lo referente a su controvertida relación con la opinión pública, su original y contradictoria apropiación del lenguaje seleccionando en el acervo discursivo las alternativas más extremas e incompatibles para diseñar la trayectoria del texto que fingía existir.

A esta altura del análisis, resulta imprescindible introducir un aspecto fundamental en la cuestión, y es el siguiente: en el mismo dispositivo semiótico que se monta para dar a conocer el texto, se instaura la presencia de un «autor». Perfilar se monta para dar a conocer el texto, se instaura la presencia de un «autor». Perfilar una imagen pública no «va de suyo», al menos en el caso de Macedonio, sino que

se gesta y se construye en el seno de estos protocolos semióticos nada improvisados (Macedonio lo dice: «hacer sonar mi nombre»; «actuación en que yo aparezca como dirigente»), en todo caso, mecanismos bien pensados para contener la improvisación y el libre juego de la ocurrencia. Así, sus comportamientos, su gestualidad, sus actitudes, su mirada, su tono de voz, su ritmo conversacional, su retórica interrogativa y estimulante, su humorismo criollo y refinado, su misticismo ascético, su agudeza metafísica, su lirismo poético, su humilde bondad, dejaron de ser los atributos de un hombre, para convertirse en un «aura socrática», en un mítico personaje, en el incuestionable *maestro* que el consenso, tácito o manifiesto, de los intelectuales reconoce en Macedonio. Habría que discriminar: nuestra investigación arqueológica no revela anécdotas en particular, sino que intenta indagar la *figuración pública*, las determinaciones de «autor», en tanto interpretante circulando en la semiosis social que lo genera y lo sustenta.

Veamos algunas características de su autoridad, el diagrama de sus estrategias y la ligadura con los discursos, seleccionando algunos rasgos que se completarán en los párrafos siguientes. En tal sentido, veamos en primera instancia que los postulados macedonianos, batallando en la arena del diálogo, son nada menos que directrices que modelan una ética, una filosofía de vida; Borges lo atestigua en una breve esquela, sin fecha:

La semana que viene, pienso descolgarme por Morón y ubicar allí una noche conversadora, una de esas noches bien conversadas que parece que van a inaugurar claridad en la vida de uno. OC, II, 260.

Evidentemente la presencia del escurrizado maestro en las decisiones de sus discípulos iba más allá del encuentro personal; es igualmente manifiesto que el género coloquial fue el espacio en el que se construyó una presencia autoral homóloga a la de la novela: una existencia pública paradójica, máximo renombre con mínima exhibición. Una fama lograda por la persistencia de prácticas semióticas, especialmente las discursivas, que esquivaron los clásicos y obligados esquemas legitimantes, para recorrer los intersticios, en lo que podría denominarse un «estar reticente». Macedonio prometía ir, pero no iba, aducía excusas y mandaba sus textos:

Yo desearía asistir siempre; pienso además que no se simpatiza con un publicista que se oculta; no crea que mis cartas son táctica; sería error mío. OC, II, 92.

Esto le anunciaba a Hidalgo que conocía sobradamente sus «faltas»; los acólitos de la tertulia comentaban su «ausencia», festejaban sus chistes, leían sus textos. Sin embargo, en muchas oportunidades Macedonio «aparecía» y se incorporaba a la charla con extrema prudencia, casi como dudoso e intimidado por ser-tan-existente. Los testimonios aportados por amigos y conocidos acerca de su participación y su imagen son muchos e interesantes,¹ pero preferimos

¹ Cf. *Hablan de Macedonio Fernández*, Bs.As. Carlos Pérez, 1968, entrevistas realizadas por Germán L. García: A. de Obieta, Gabriel de Mazo, Federico G. Pedrido, Enrique Villegas, Arturo

contrastar nuestras aseveraciones con las reflexiones volcadas en sus íntimos cuadernos acerca de su condición autoral:

M.F. autor todavía disuadible de una poderosa novela, dice que aspira a ser más joven para retratarse en la carátula de ese libro y trabaja ahora en obtener la situación inherente (?) de escritor desconocido mediante artículos firmados. Cuaderno 1925, p. 37.

Yo recién empiezo hoy a ser colega de los escritores, después de ejercitarme mucho en la figuración de autor que no ha escrito debo ser cauto, nada atrevido con el lector y avisar de lo que voy a hacer y decir. Así, como me gusta muchísimo el refrán: Ha oído campanas y no sabe dónde, que es figurativamente lo que quizá me ocurre pues sé que hay Literatura pero no sé si es «de lo mismo» que yo me he puesto a hacer. Cuaderno 1927-28, p. 14.

Tales anotaciones secretas sobre su autoría inédita pueden complementarse con su otro modo de ser autor, en una de sus autobiografías publicada en *Sur*, en 1941:

Nací porteño y en un año muy 1874. No entonces enseguida, pero sí apenas después, ya empecé a ser citado por Jorge Luis Borges, con tan poca timidez de encomios que por el terrible riesgo a que se expuso con esta vehemencia comencé a ser yo el autor de lo mejor que él había producido. Fui talento de facto, por arrollamiento, por usurpación de la obra de él. OC, IV, 90.

El autor icónico de «carátula», el autor escrito en la tapa, en la portada o al pie del artículo, el autor que produce desorientado —no sabe si «eso» es literatura», el autor programático de la narrativa vanguardista que no publica su texto-modelo, el autor inventado por otros, el autor que escribe el texto del otro, son algunas de las condiciones autorales engastadas en la problemática que hemos esbozado acerca del itinerario público del texto.

Trabajos de trastienda

La máquina de prometer

La aureola de prestigio en torno de Macedonio está ya consolidada en los años '28 - '29, a tal punto que, en carta del 11-SEP-1928, le comenta a Gómez de la Serna, respecto de la aparición de NTV:

Mi libro tuvo éxito en librería, por causales no artísticas, personales, o sea biográficas. OC, II, 47.

Jauretche, Lily Laferrere, Miguel Schaprie, Leopoldo Marechal, Manuel Peyrou, Francisco L. Bernárdez, Jorge L. Borges, Noé Jitrik, «Retrato discontinuo», en *La novela futura*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Ed. de la Biblioteca, 1973.

El autor percibe, con sobrados fundamentos, que su fama personal coerciona la lectura del texto; esta observación es válida también para la novela, máxime que las consecutivas postergaciones fueron tensando y sobrecargando las expectativas. Si detenemos el análisis en este punto conflictivo en que el aura alcanzada en el campo intelectual de su tiempo se revierte sobre su propio trabajo, convendría «espigar», en la medida de lo posible, qué sucede en su taller de escritura. La tarea ahora consiste en recorrer la contracara del itinerario anterior, indagar la interdiscursividad que *supone* el espacio «privado», ese hábitat cuasi-secreto en el que se guarda el texto, esa trastienda de la que el texto sale convertido en rumor, en carta, en propaganda, en conversación, en fragmentos, en volantes, en página suelta, en artículo de revista, etc.

Tal cometido requiere al menos dos salvedades: 1) cuando distinguimos lo público de lo íntimo o privado, sin dejar de reconocer su basamento en estructuras y organizaciones económicas y sociales, consideramos que se trata de una territorialidad que la propia producción macedoniana contornea, pero al mismo tiempo la desdibuja, la atraviesa, marca líneas de fuga, instala un movimiento que ensambla y desmonta dichos «espacios» de diversas maneras. En pocas palabras: indica fronteras y las desmiente y las transgrede permanentemente. 2) El abordaje de esta cuestión se relaciona con la problemática de los confines del texto. Cabe una interrogación: ¿cuál es «el» texto? ¿dónde comienza y dónde termina el proyecto novelesco? Las respuestas son varias y diversas y las iremos dando en el desarrollo de este estudio; no obstante, advertimos que las «marcas» que distinguen el texto del extra-texto a veces son nítidas, otras ambiguas o inexistentes. Una gran masa escritural descentrada, de composición inusitada, de textos heterogéneos que dicen y contradicen, que reiteran mil veces lo mismo pero de diferente modo, que se registran en diversos *lugares* (folios, cuadernos, papeles recortados) y no siempre se especifica si están destinados a la novela; a la que se pueden incorporar y quitar materiales tal como lo hiciera el propio autor sin preocupación alguna por establecer criterios definitivos. Como punto de partida, consideramos que lo adecuado es reconocer esta dimensión del texto novelesco: no un conjunto clausurado, perfecto, terminado, sino una proliferación inconclusa, una reunión heteróclita de articulaciones plurales, un compuesto de agregados y variantes igualmente válidos. *No hay versión definitiva*, el autor no dio su última palabra al respecto, o dicho de otro modo, lo que Macedonio estaría dispuesto a autorizar y avalar sería ese corpus abierto, esa *obra incompleta* que se desentiende, no exenta de sutil ironía, de los designios académicos, de las exigencias editoras, de las jerarquías «culturosas». Esta es la variante última —¡sublime!— de uno de sus chistes predilectos: la vanidad y la estulticia que supone haber hecho «Obra Completa»...

Esbozadas estas salvedades que ampliaremos, retornamos a hurgar en la trastienda. Si en el párrafo anterior seleccionamos enunciados de la correspondencia para postular la hipótesis de un dispositivo paradojal, anunciante y dilatorio a la vez, ahora exhumamos notas inéditas, archivadas en los cuadernos que Macedonio llenaba incansablemente, garrapateando anotaciones sobre temas muy disímiles; de ese fárrago críptico y esotérico extraemos algunas citas que contribuyen a enriquecer la hipótesis de trabajo mencionada:

Cuaderno 1926-27-28

¡He hecho tanto por prometer mi novela! Desde hace tiempo hago lo posible por prometerla y en esta ocupación he adelantado tanto, que me parece ya ha llegado la oportunidad, todo ya está expedito para empezar a prometer la segunda. p. 18.

Cuaderno 1927-28

Es la mía la novela que más se ha hecho de rogar, y si antes de salir no se la leía, ya impedía que otras que existían después de salidas fueran leídas. Las personas que se guardaban para leerla solían amenazarla: «Vas a ver con tu autor si no sales enseguida». Es que era más difícil que hacer salir chico de una cocina de pasteles. p. 6.

Esta novela, que yo la creía buena, me ha dado mucho trabajo, y uno nuevo final: además de prometerla, el de escribirla... p. 93.

Queda claro que, en la misma época que se daba por sentada la aparición de la novela, en la trastienda los cuadernos íntimos registraban ya una deliberada posición acerca del *prometer constante*. El monólogo solapado «sabe» por qué no sale la novela, «sabe» también cuál es el juego; el discurso bromea con el autor, sonríe con cierta perversidad, gozando una maquinación ingeniosa y complicada. Este es su «trago de placer» solitario.

En el chiste de la segunda cita, puede interpretarse la metáfora de un texto-niño antojadizo, que nunca quiso salir de la «cocina», dado que los «pasteles» de su codicia —experimentar, investigar, inventar— estaban ahí mismo, en el taller de escritura.

Cuaderno 1927-28

Si alguna grandiosa, difícil y decisiva de «Promesa» fuera ingrediente de mi novela, surgiendo y oscureciéndose en todos los tramos de ella, yo podría llamar a mi romance «Novela de una promesa», y tendrá entonces el agrado y el deber de lógica de llamar a mis anuncios de que voy a publicarla «Promesa de una novela titulada Novela de Promesa». p. 96.

Esta glosa despliega la injerencia que tiene la maquinación prometedora en la factura del texto, y a la inversa, el repliegue y la incidencia —cuasi-especular, cuasi-tautológica— de las características del texto en la realización de los anuncios. Si esto es así, entonces comprendemos que el mismo aparato semiótico que en extramuros entretiene al público con promesas renovadamente incumplidas, opera en el texto entreteniéndolo la lectura reiteradamente defraudada: cada prólogo supone, anuncia o amenaza comienzo de novela, el Presidente promete escribir una novela que nunca escribe, se presentan personajes que no se integran a la trama, se inician argumentos sin desenlaces, se propicia la lectura de otra novela que queda inconclusa, etc.

Discurso prometedora, si los hay, fue el de don Macedonio; reinsertamos el sesgo paródico al «fervoroso prometer y su correlativo incumplimiento», estereotipo de las prácticas políticas. La política-ficción macedoniana había gestado una gran

campana proselitista con la candidatura a Presidente de la Nación de Macedonio Fernández,² una de cuyas estrategias era precisamente la conquista de Buenos Aires. Sin detallar esta humorada delirante —no ingenua por cierto—, simplemente indicamos articulaciones útiles a la arqueología textual: 1) esta ficción urdida fundamentalmente por el género coloquial sustenta el nombre del protagonista de la novela, sus atributos y funciones; 2) la utopía presidencialista dice metafóricamente el rango autoral de Macedonio respecto de los grupos vanguardistas, en tanto «dirigente» que ejerce su legítimo poder.

Los recónditos cuadernos se hacen cargo del asunto en los términos siguientes:

Cuaderno AA (circa 1928)

El presidente que tenemos en la Novela es el Presidente de la Nación (única que lo tiene, por lo que ha resultado (?) barata. p. 3.

Cuaderno 1927-28

Asistirá el futuro Presidente como lo exige la Novela. Serán presentados en persona los actores principales. Mis amigos me quieren votar Presidente. Pues bien, cuenten con mi voto; esta adhesión la doy hallándome informado por eso de lo que se paga a los Presidentes hoy y los (+) garantías futuras. p. 54.

La figura del presidente «aparece» también en los discursos privados, encerrado en su despacho. Allí, en la soledad del poder, diseña paciente su máquina de prometer, lucubra sus maquiavélicas bromas, se apresta a cumplir con los compromisos de su investidura y dirige desde su escritorio la edificación fundacional de su utopía: una novela de nunca acabar...

El enunciado monológico discurre ensimismado ponderando *pro* y *contra* de sus estrategias, las repercusiones del proyecto novelesco en franca competencia con los logros alcanzados por las promesas publicitarias:

Cuaderno 1927-28

Mi novela no perderá nada con que la conozcan, lo que hice por evitarlo es suficiente: treinta años de no escribirla; pero temo que no iguale el interés y amenidad que supe conferir al estilo y (+) de las promesas de escribirla que tuve el acierto de redactar en la mente del público, y situarla en el tiempo anterior a la novela como propio es de promesas. (Sin la novela misma la promesa de ella no ocuparía tiempo

² E. Fernández Laour, *Macedonio Fernández candidato a presidente y otros escritos*, Bs.As. Ediciones Agón, 1980. Cf. el siguiente texto de Macedonio: «Esto explica por qué el Presidente había dicho que estando sin dinero y no teniendo vocación, gusto para el ejercicio de la abogacía, quería ser Presidente «por ganarse la vida» porque no le costaría más trabajo hacerse Presidente desarrollando una actividad que le era grata, que atender seriamente su Estudio un año, con violencia de sus gustos. Y si se le preguntaba qué haría como Presidente decía que aunque Milton nunca dijo para qué quería Luzbel el Cielo es seguro que era para hacer felices a sus amigos, trabajar reunido con ellos y procurar dar a la vida de todos mayor gracia: mayor inspiración, soltura; disminuir —por la sola acción del ejemplo y de la libertad— la sofocante manía pecuniarista, la manía reglamentista de los Gobiernos y Congresos.» OC, III, 167.

anterior ninguno (+). Qué lástima, han dicho críticos, que no parezcan del mismo autor la novela y su promesa. Iniciada ésta con tanto espíritu, con preciosa vocación de prometer en el autor, ¿por qué con publicarla vino a desistir de prometerla, comodidad en que podía haberse quedado toda la vida con constante aprecio de todos los que se habían declarado sus prometidos lectores y estaban también cómodos en esta condicionalidad de devoción? p. 30.

Hábitos de entrecasa

Si bien es cierto que la documentación hallada en la trastienda ratifica que el dispositivo del prometer está instalado en la génesis del texto, no es menos relevante comprender que esto no agota la explicación del dilatado e intermitente proceso de elaboración y escritura que demandó la novela. Es por eso que, sin abandonar el espacio reservado de trabajo, intentaremos dilucidar otros factores que intervinieron en las condiciones de producción del texto.

En tal sentido adquiere pertinencia la tensión y rivalidad vitalicia que sostuvieron en la producción del autor, la metafísica y el resto de la escrituras; obviamente no se trata de lindes infranqueables y excluyentes entre una y otras materias; por el contrario, la vocación y autodefinition metafísica del que escribe se traduce en una hegemonía que impone su sello a las demás actividades discursivas.³ Si centramos la observación en el proyecto novelesco, por ejemplo, se podría recordar el propósito de lograr una «novela metafísica» y una «metafísica fantástica»... Pero tales cruces y complementaciones en los designios no invalidan el hecho de que en la mesa de trabajo, la metafísica y la novela se disputaran, palmo a palmo, la dedicación del escritor; seleccionamos tres fragmentos de la correspondencia para testimoniar esta competencia:

a B. Canal Feijóo, 14-JUN-1930:

Intrincado como estoy desde muy joven con la percepción del Misterio, debatiéndome en estos mismos momentos con un angulito último de elusión (de: eludir) en que me falla la visión plena del Ser como auto-existencia (hoy mismo era el día último que yo dedicaría a vencer ese angulito, para retomar el manuscrito de la novela que la metafísica estaba postergando; mañana 15 será, pues); luego haré la novela... OC, II, 25.

³ Dice Macedonio en el *Prefacio a sus Teorías*: «Para mí es ineludible optar en la carrera terrestre o por la actitud metafísica o por la actitud práctica. (...) La «Crítica del Dolor» es el capítulo mayor de mi posición práctica general, lo que no significa que yo me sienta más llevado hacia la posición práctica; al contrario, la posición metafísica es mi gran escudo...» OC, III, 15. En NTV, Hobbes pregunta sorprendido a su interlocutor rioplatense: «¿Así que tienen ustedes un metafísico? —En el barrio de él, Macedonio Fernández, a quien me refiero, goza confianza de haber resuelto todo el problema metafísico, y es tanta la seguridad del vecindario que ya nadie allí estudia ni sabe nada de metafísica; metafísico, y es tanta la seguridad del vecindario que ya nadie allí estudia ni sabe nada que se ha delegado en él saberlo todo en este tópico, y efectivamente es hombre de no ignorar nada que se le confie y que interese al barrio, como en este caso la metafísica.» p. 42. Cf. R. Scalabrini Ortiz, «Macedonio Fernández, nuestro primer metafísico», en *Nosotros*, Bs.As., a. 22, v. 60, n° 228, mayo-1928, pp. 235-240.

a S. Dabove, 20-MAR-1934:

Causa de la metafísica no terminé la Novela... OC, II, 35.

a R. Gómez de la Serna, 1º-FEB-1932:

Muy conforme quedaré con realizar la novela y la metafísica. OC, II, 55.

Este conflicto, inserto en la médula de la actividad misma, contribuye a la dilación e impone dispersiones a la tarea; el tironeo contradictorio de requerimientos intelectuales se mantiene latente aun en etapas de intenso trabajo en la novela, y no se resolvió jamás, acorde con el culto a lo inconcluso que rinden los manuscritos macedonianos.

Otro aspecto digno de ser tenido en cuenta para comprender el ritmo intermitente del proceso creativo de Macedonio es su estado anímico: cierta indolencia, un «escribir a desgano», desfallecimientos en el vigor y el entusiasmo para llevar adelante lo proyectado, desencanto y frustración respecto de lo realizado; la depresión arrastraba prácticas displicentes o se manifestaba en abulias paralizantes, días en blanco de páginas en blanco... Ciertamente es que muchas interrupciones se debieron a problemas de salud, especialmente a partir de la década del cuarenta, pero estas motivaciones no hacen más que acentuar, o incorporar otros pretextos a hábitos idiosincrásicos que siempre rondaron la escritura de Macedonio.

Tomemos algunos documentos que verifiquen tales asertos: en carta a,

-A. Hidalgo, 5-JUL-1926:

Desde hace 10 días no tomé más la pluma, y lo que es peor y lo único que me interesa: no pienso. Nada adelanto ni en Metafísica ni en Estética. Así que esto es un fracaso... OC, II, 85.

-B. Canal Feijóo, 23-ENE-1931:

No deje de seguir perdonándome tanta inercia mía; no se imagina lo que me cuesta leer, escribir y confeccionar una carta con sobre, estampilla y buzón. OC, II, 27.

-C. Cordero, 28-MAR-1939:

Reacciono un poco, me acuerdo de lo aparentemente muy olvidado que lo tengo, de mi incorregible inconsecuencia e inercia. OC, II, 33.

En el fastidio y la insatisfacción del trabajo interrumpido arraiga el fraseo protestón, refunfuñante de su correspondencia haciéndose cargo de su propia limitación para superar la «inercia» que lo acomete. En la ficción novelesca el Presidente dramatiza esta impotencia para el trabajo intelectual sistemático y sostenido: entra y sale de su «escritorio», habla, planifica, dirige y actúa, pero prácticamente no escribe. Una gran alegoría sobre las tribulaciones que acarrea la intención de escribir una novela, la decepción por los magros resultados obtenidos.

En el espectro de factores condicionantes de la morosa escritura de este texto, no puede faltar la mudanza permanente y la precariedad de lugares de trabajo. Muchos testimonios se han recogido al respecto de sus amigos y allegados.⁴ Nuestro estudio persiste en los documentos que aporta el propio autor:

Cuaderno 1926-27-28

Tanto ir y venir de lauchitas en mi piecita de trabajo (...) que las cosas iban haciéndose sospechosas de querer pasarse a lauchas; mis anteojos de arco oscuro fueron los primeros que tomaron (+) de ser anteojos y (...) a lauchas, p. 8.

En carta a Hidalgo del 5-JUL-1926, le dice:

... desde que vine aquí noto una salud mucho más deficiente que antes; creo sea la extraordinaria humedad de mis habitaciones, y la del tiempo de junio. OC, II, 85.

Al mismo Hidalgo, el 26-JUL-1927:

Se han encogido las aceptables comodidades de que disfrutaba en esta casa; vienen a trabajar a ella diversas personas, y tengo que interrumpir mis escrituras a menudo. OC, II, 87.

Siempre a Hidalgo, en carta sin fecha:

En el trastorno de acomodar el nuevo cuartel se me han escondido o amotinado Quevedo, Mark Twain y demás colaboradores de mis colaboraciones a la Revista *Oral*; no encuentro ninguno de los libros y autores que yo más escribo, y hasta que no ordene toda la biblioteca no recobraré mi inventiva. (...) Tan pronto consiga el sometimiento de todo mi mobiliario trabajaré cómodo y reanudaré mi colaboración regular, sin recaer en la trastornada sintaxis de «mudanza» que hace de la presente carta una algarabía de «Guerrico y Williams». OC, II, 85-86.

En tanto que a A. Fernández Obieta, 29-ABR-1940, le dice:

Tres veces comencé a escribirle; preveo que no terminaré nunca: mi vista, energía mental, comodidades, son mínimas. OC, II, 144.

Al atisbar el «escritorio» se descubre un espacio de trabajo poco confortable, transitorio —por no decir en tránsito— que oscila entre la «incomodidad» y el «desacomodo»: la producción intelectual no tiene continuidad, no logra organizar sus materiales indispensables, se dispersa el esfuerzo y la tarea se reinicia a cada paso. Este ritmo de «mudanza», inestable, irregular, deja su impronta en la fragmentariedad del texto, en el desorden de los manuscritos, en el registro

⁴ Dice J. L. Borges: «Macedonio poseía en grado eminente las artes de la inacción y de la soledad. El azar lo llevaba a piezas modestas, sin ventanas o con una ventana que daba a un abogado patio interior, en pensiones del Once o del barrio de los Tribunales; yo abría la puerta y ahí estaba Macedonio, sentado en la cama o en una silla de respaldo derecho», en *Prólogos*, Bs.As., Torres Agüero Editor, 1980.

descuidado de las distintas redacciones, en la dificultad que ofrece su organización para una posible edición, en lo mucho que se ha extraviado. El rendimiento decrece, el esfuerzo es mayor y los resultados no satisfacen las exigencias que el mismo autor se ha propuesto.

La «mudanza» se tematiza en textos inéditos y publicados:

Cuaderno 1926-27-28

El autor que se ha mudado a la novela recién. p. 37.

Cuaderno 1928-29

Ocorre una mudanza (de temas) en la novela. p. 58.

En *Continuación de la nada*

De la Abogaefia me he mudado; estoy recién entrado a la Literatura... OC, IV, 84.

Con todo, tuve que mudarme de domicilio —lo que con menos ejecuto más o menos mensualmente. OC, IV, 87.

El ajetreo perpetuo del extratexto conmueve la producción del texto; el reacomodamiento del entorno, de los espacios, de los objetos, de las posturas corporales, repercute en los hábitos y por ende, en las condiciones de producción del texto.

La morada errabunda, la residencia pasajera tiene su complemento en la vida solitaria, en los largos encierros, en costumbres retraídas de los trajines sociales, en prácticas selectivas y hurañas que defendieron una pudorosa intimidad, un conjunto de hábitos que denominaremos el *exilio de entrecasa*. Las cartas hablan:

—a A. Hidalgo, sin fecha:

No salgo de Morón más que una vez por semana: estoy determinado a acumular páginas o darme por vencido. OC, II, 91.

—al mismo, 11-ENE-1938:

Muy pronto emprenderé el viaje a la completa inmovilidad de la que vengo practicando largos ejercicios. Me recluiré voluntariamente en una última casa del mudarse, probablemente en el campo. Así que no tengo esperanza de verle sino en ese lugar donde usted me visite. OC, II, 97.

—a C. Cordero, 28-MAR-1939:

... es con pena que me veo atado a un encierro y monotonía que me priva de un trato gentil que ustedes no se imaginan cuánta amenidad y profundidad tiene para mí. OC, II, 33.

—a M. Fingerit y E. Duncan, 9-SEPT-1949:

Yací helado todo el invierno, enfermizo, anulado, tirando lacitos a pequeñas intuiciones, sin posesionarme de calma, de estimulación. No he salido en ocho meses; en octubre los espero... OC, II, 40.

La táctica paradójica que va «practicando largos ejercicios» de «viajes a la inmovilidad» y a la reclusión, diagrama un desplazamiento que escamotea la presencia, que intenta el despiste, que busca pasar inadvertido, se retira a la protección del «aguantadero», al lugar menos accesible. El «encierro» y la «clausura» van *enrareciendo* el ambiente: raro es su habitante y raros son sus textos. El desarraigo y la extravagancia mantienen el taller de la escritura en este devenir errático y atrincherado en la trastienda de la escena pública. Aunque Macedonio no haya salido de Buenos Aires, aunque no haya sido un perseguido político, las condiciones de producción de su escritura se instauran en el marco de este exilio de entrecasa. Esto no invalida ni desmiente su fama, su renombre, su papel de autor-faro para las jóvenes generaciones, los requerimientos de su opinión, de su presencia, de sus textos. Macedonio sabe bien cuál es su imagen y su papel; lo explicita en carta del 12-FEB-1937 a Gómez de la Serna:

... la nunca ocurrida situación del «célebre en su casa» la tendré yo por imaginación de usted. OC, II, 58.

Finalmente, aunque aislado, casi oculto, viviendo de incógnito, en fuga pertinaz, encontramos nuevamente a los amigos, solícitos y consecuentes, promoviendo su nombre, estimulando su tarea, difundiendo sus textos, alabando sus propuestas, visitándolo en el exilio y sosteniendo la memoria de su fama; nuevamente las fronteras entre lo «privado» y lo «público» resultaban nítidas, pero trazadas y superadas por Macedonio de un modo original y paradójico: «célebre en su casa» es la síntesis exacta de su existencia en ambos espacios.

Es necesario pues analizar su participación en la «tertulia» desde este ángulo: si el itinerario público del texto nos mostró una mesa de café que contribuyó a la producción textual, ahora desde la trastienda se presenta la perspectiva contraria, de acuerdo con un testimonio muy ilustrativo del propio autor, en carta a Hidalgo, sin fecha:

No he escrito absolutamente nada, y como lo que pienso escribir no podría en su totalidad ocuparme más de dos meses, espero a disponer de esos dos meses cómodos y tranquilos para concluir con la amenaza literaria que represento para el mundo. La «peña de Hidalgo» no caducará nunca mientras usted la aliente: aparte del instinto de reunión que todos tenemos en busca de estímulo, intercambio y de ese comienzo de publicidad que ya es la conversación, su sostén es más eficiente, es la afección que yo creo descubrir creciendo allí, imantada por cierta gracia ética de usted. Pero me es penoso aparecer en ella cuando no puedo lucir un poco de tono mental; además ella me crea una excitación que no sé por qué no me conduce al trabajo, y veo con susto, que entre un sábado y otro yo no he adelantado una página de mi caudal manuscrito. OC, II, 88.

La misma conversación que motorizó tantos componentes textuales, interfiere el clima de retiro y detiene la producción; comprobamos entonces que el texto se fue escribiendo entre el fragor estimulante y la algarabía invasora de la tertulia, por un lado, y por otro, la quietud reflexiva, el silencio benigno y pavoroso a la vez, del exilio de entrecasa.

Así, el trabajo de trastienda fue lucubrando y montando el gran dispositivo del prometer, en una profusión discursiva que adoptó y experimentó estrategias muy diversas; en su base opera la irresuelta contienda entre metafísica y novela; manipulando todo este aparato se entretiene un ritmo indisciplinado que encuentra sus excusas más firmes en la precariedad y en los avatares de la salud; la factoría textual, móvil y a desrumbos, persigue el utópico alejamiento del destierro casero; los manuscritos embarcados en esta historia conflictiva de avances fervorosos y abandonos claudicantes, de contundente presencia pública y ambigua existencia productiva en el escritorio, fueron tomando *corpus* y configurando el proyecto novelesco más excéntrico de nuestras letras.

Al pie de la letra

La doble textualidad

Las primeras incursiones ensayadas condujeron la indagación arqueológica a una génesis y un proceso de producción multiformes que solicita el relevamiento de múltiples aspectos para la conformación del objeto de estudio. Por esta vía centramos la atención en el plan primigenio del texto, según lo testimonia el mismo autor; dice en un pasaje del *Brindis a Scalabrini Ortiz*:

Para que acabe de faltar a la humanidad una genuina belarte de la Palabra, para que aparezca, por ejemplo, la primera novela buena, es preciso que se escriba la última mala. (...) Yo ayudaría principalmente, pues su ausencia quizá está estorbando sacar la que alguien puede tener lista del todo primera novela buena, de genuino y severo arte, sin una primera, ni ésta sin una última del género de la novela mala.

Hay que darse conciencia de esta responsabilidad. Si hay perezas y dudas, aunque todo el talento, supliendo vuestra inercia yo haré una mfa, y ésta será mi tarea de ese año. Yo entrego mi novela como la última mala, bajo el compromiso de que otros aquí prometan la que la haga última de lo malo, la verdadera Novela ¡por fin! No sería cauto que yo escribiera las dos; podrían confundirse y tomarse por última mala la gran novela comenzadora. OC, IV, 68.

Esta condición de complementariedad entre la última novela mala y la primera novela buena es un postulado insoslayable en la historia del texto, dado que estuvo constantemente presente en el andamiaje novelesco concebido por el autor. Macedonio se hace cargo de este cometido y se obliga a escribir el prototipo de la novela mala, a la que tituló *Adriana Buenos Aires*.

De acuerdo con las aseveraciones que hace A. de Obieta, sabemos que:

Adriana Buenos Aires fue escrita en 1922 y revisada sumariamente en 1938, sin que en el intervalo haya sido tocada ni posteriormente se hiciera otra cosa que mencionarla alguna vez. OC, V, 7.

Datos que suscitan al menos un par de reflexiones: 1) la primera fecha ubica la redacción de este texto antes que el de las versiones más antiguas que se conservaron del MNE; 2) la segunda fecha, en que fuera corregida y aumentada, coincide con una de las etapas más intensas y fecundas en la escritura del MNE, según veremos más adelante. Ahora bien, ¿qué consecuencias tienen estas relaciones para nuestro estudio? En primera instancia se podría conjeturar que el embrión del proyecto novelesco se encuentra en la concreción de este primer impulso narrativo del autor; en segunda instancia, parece corroborar la secuencia, antes la «mala» y luego la «buena», que las bromas-serias de sus declaraciones públicas proponían; en tercera instancia, se puede inferir que el trabajo intensivo en la novela «buena» obliga a desempolvar el «otro» texto, replantear su final, insertar capítulos y páginas previas que dejan bien sentada la reciprocidad textual de las novelas:

De los dos géneros de la novela, ésta es la «Última Novela del Género de Mala», como la «Novela de la Eterna y Niña de Dolor, la Dulce-Persona de-un-amor que no fue sabido» es la «Primera Novela del Género de Buena», según ha quedado advertido en prólogos de esta última con más la evidente explicación de por qué se necesitaba antes acertar, y hacer, última mala. OC, V, 13.

Una interpretación podría afirmar que los textos son paralelos en la medida que conforman conjuntos diferentes, corpus concebidos con cierta independencia, regidos por criterios disímiles, o más bien antagónicos; otra interpretación, tan viable como la anterior, podría argumentar acerca de la complementariedad de los textos y mostrar entrelazamientos, intertextualidad, correlaciones y convergencias, afinidades estéticas que inscriben las novelas en un solo proyecto. Ambas alternativas son válidas y necesarias, tanto en lo referente al proceso de escritura cuanto a la fundamentación conceptual que las sustenta como práctica artística.

Naturalmente, los descritos éxitos no necesitaron más que un lapso de 30 años de historia de silencio para que renaciera el impulso de escribir otros libros; el tomo de *Una novela que comienza*, y, de pronto, antes de que se retire el público que suele ser muy confiado en los grandes anuncios de Última Función, los sobrevivientes: *Continuación de la Nada, Eterna y Dulce-Persona* (primera novela buena) y *Adriana Buenos Aires* (última novela mala), que aunque se venderán juntas y por un solo precio, clasificadas de gemelas, no serán la Doble Novela que según mi doctrina novelística constituye o contiene el único procedimiento por el cual puede realizarse plenamente con la novela la Belarte Conciencial digna de la ulteriorizada conciencia contemporánea. (...)

Mi opinión, que quizá no será compartida, es que la novela que se ha usado (y que yo practicaré previamente en la «última novela mala»: *Adriana Buenos Aires*), la de la alucinación, o sea de hacer participar al lector en las alegrías y penas de personaje, es irremediamente pueril; que sólo será artística una novela que se proponga —y obtenga más o menos intencionalmente— el supremo resultado de una

conmoción total de la conciencia, conmoción que será la más plena apertura hacia el total enigma metafísico. OC, IV, 91-92.

Es prudente insistir en la advertencia que hace el propio Macedonio: lo que aquí denominamos «doble textualidad» no es sinónimo de «Doble Novela»; esto último se refiere a un procedimiento narrativo ensayado en el MNE, en el que los personajes leen otra novela, precisamente pasajes de ABA, con el fin de desestabilizar la «realidad» del lector. La «doble textualidad» refiere, fundamentalmente a dos textos, con sus respectivos títulos, integrados a un mismo proyecto, relacionados entre sí a partir de la diferencia, con lo que el procedimiento de la «Doble Novela» pasaría a ser una de las alternativas correlacionantes en el marco de la «doble textualidad» de base.

Pero lo que interesa destacar aquí es que el plan integral del texto que estudiamos, si nos atenemos *al pie de la letra* a las expresas y reiteradas «instrucciones» del autor, constaba de una doble textualidad que conformaba un único texto. Dos contrarios en uno, dos configuraciones estéticas y novelescas cuyas fronteras se marcan y al mismo tiempo se cruzan y entrecruzan, la continuidad de lo discontinuo. Tal vez una imponente metáfora de la falacia de la unidad, que siempre resulta al menos doble, es decir plural, supuestos que ya vimos operando en otras perspectivas de la producción textual.

Por otra parte, el prólogo *Lo que nace y lo que muere* (Apéndice, p. 267) se encarga de exhibir en el *Museo...* la integración inextricable de la doble textualidad, la argumentación que la fundamenta, las hipótesis lecturales, la originalidad y relevancia de la iniciativa. La decisión de incorporar al texto de la novela nueva la pertinencia de la doble textualidad responde a objetivos teóricos y estéticos, pero al mismo tiempo, intenta comprometer las futuras determinaciones editoriales respecto del texto; pretende neutralizar el desglose, riesgo que se planteó desde el principio, dado que las expectativas estaban puestas en la novela buena. Pero no lo logró, porque los textos no se publicaron nunca en forma conjunta. En realidad *Adriana Buenos Aires* fue publicada una sola vez en 1974, en el proyecto de *Obras completas* iniciado por Ediciones Corregidor. Aunque la doble textualidad haya quedado como una aspiración autoral desatendida y relegada, sigue teniendo vigencia en una ponderación exhaustiva de las condiciones de producción del texto.

Para finalizar, cabría enunciar algunas consideraciones acerca de la pertinencia y las significaciones que la doble textualidad adquiere en el proyecto novelesco —global— de Macedonio. 1) El hecho de que ambas sean novelas suscribe una tradición del género, de un linaje textual, al tiempo que plantea la ruptura y la transformación de sus cánones. 2) La confrontación entre lo viejo-superado y lo nuevo-original acentúa el perfil vanguardista e indica su neto enrolamiento en concepciones y problemáticas típicas del arte contemporáneo. 3) La co-presencia de los textos contribuye a las relaciones intertextuales y a los juegos paródicos. 4) El lector experimenta, en la inmediatez de los recorridos textuales, la diferencia en las prácticas lectoras que le demanda una y otra propuesta artística.

El insípido garabato

Si persistimos, al pie de la letra, en relevar variables que condicionan la producción del texto, entonces se impone investigar la relación del autor con la escritura, en tanto práctica semiótica asumida por un sujeto cuyos hábitos intelectuales imprimen a dicha práctica modelizaciones particulares.

De la documentación disponible seleccionamos los siguientes fragmentos:

Al compás de estas páginas voy pensando voy pensando y haciéndome de disciplina práctica. No entiendo de otra manera de escribir libros. (...) Tener en la cabeza un plan de libro y ver páginas que crecen día a día, son auxilios internos y externos para la continuidad de la meditación y, sobre todo, las sensaciones musculares de la escritura la sostienen muy bien. OC, II, 16.

Téngase, pues, presente que estamos escribiendo y estudiando. OC, II, 17.

La práctica de la escritura es un soporte privilegiado para el discurrir del pensamiento, la disposición material contribuye al armado de conceptualizaciones, las relaciones sintagmáticas grafican las conexiones lógicas y paralógicas poniendo en emergencia el sentido y el contrasentido, el desplazamiento espacial conlleva el avance del flujo reflexivo, registrando sus meandros y sus estancamientos. Nos parece destacable el compromiso corporal, la intervención crucial que se le asigna: el vigor muscular ejecuta la praxis del «pensar-escribir» y la «sostiene muy bien»... el cuerpo involucrado en el trabajo intelectual —como en cualquier otro— no debe ser un supuesto omitido; Macedonio le dedicó una singular atención según consta en sus notas, correspondencia y en sus tratados.⁵

Entre las preocupaciones que amenazan el rendimiento intelectual se alude reiteradamente a la vejez:

Tranquilizo que no creo en la originalidad de inteligencia de más de cincuenta años, y no digo cuarenta por no parecer exagerado; pero así opino. Después de esta edad que se llama producción a una repetición desmejorada de lo que se pensó joven: todo cuanto de algún valor he escrito estaba pensado antes de los treinta años y así ocurre a todos. (Inédito, Apéndice, p. 315.)

Además, ningún gran pensador se abstiene de continuar escribiendo en la vejez y cuando ha perdido todo vigor real de pensamiento, unas veces por necesidad de medios de subsistencia, pero casi siempre por excesiva confianza en sí mismo y por el hábito y placer de escribir y pensar. OC, III, 106.

Hay un severo patetismo en el reconocimiento macedoniano del menoscabo intelectual con el avance de los años. Sin embargo la escritura rescata y justifica la permanencia del intelectual en su trabajo. Habría que destacar la dimensión que alcanza desde esta perspectiva la práctica de la escritura en tanto *hábito* que incorpora, como así también el ensamble de dicho *hábito* con el *placer*. Si se

⁵ Cf. «Crítica del Dolor. Eudemonología» y «Para una Teoría de la Salud», en OC, III, pp. 11-74 y 197-230; también correspondencia dirigida a J. C. Dabove, OC, II, pp. 199-212.

tiene en cuenta que Macedonio nunca recibió retribuciones económicas por sus colaboraciones y libros, se comprende que las motivaciones más profundas arraigan en esa «confianza en sí mismo» y en la satisfacción de su propio deseo. Esto no implica una relación estable e idílica del sujeto con la escritura; muy por el contrario, su emprendimiento resulta harto conflictivo, según vimos en el párrafo anterior: incertidumbre, angustia, desánimo, depresión, pereza, inconvenientes, renunciaciones, incompatibilidad con otros requerimientos de la vida, etc. Sucede que, a pesar de todo, la escritura tiene para este sujeto el «saldo hedónico» indispensable para justificar su existencia:

Cualquier saldo del placer sobre el dolor en el conjunto de cada vida individual hace deseable y moderadamente bueno el vivir... OC, III, 53.

De ahí su persistente obstinación en el ejercicio de la escritura; de ahí su inquebrantable apego al principio de *lo inconcluso*, que modeló constelaciones estilísticas en toda su producción: no hay logro en la conclusión —no, al placer finalista— sino en la posibilidad de permanecer en el regodeo de la escritura misma. La escritura materializó, de mil maneras distintas, este quehacer del nunca acabar de nítido sello más-hedónico.

Ahora bien, el cuerpo de la escritura demanda otras consideraciones en tanto material portador del trabajo artístico; dice Macedonio al respecto:

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, lo que no pasa con los colores, en pintura, los voluptuosos acordes en música, etcétera. (...) victorioso queda el insípido garabato, gusanillo del papel, que se llama escritura, que ningún arte posee, absolutamente libre de impurezas. OC, II, 245.

y en carta a P.J. Vignale, sin fecha, reitera:

... con el instrumento más noble de todos: la palabra escrita, ese garabato insulso y uniforme que no contiene, por lo mismo, ninguna impureza de sensorialidad —que es lo impuro en arte—, o sea la ley estética, cumplida sólo con la palabra escrita... OC, II, 129.

El vaciamiento sensorial del grafismo y la neutralidad material del signo escrito son, en realidad, resultantes del tratamiento que esta concepción estética le da a la escritura; sabido es que puede operarse inversamente con la sensorialidad de la escritura (rima, aliteraciones, anáforas, simetrías espaciales, rítmicas, métricas, etc.), alternativa que Macedonio denominó «arte culinaria». La hibridez del grafismo macedoniano obedece a su manejo «conceptista» de la prosa y a su inscripción en el «idealismo absoluto» en el plano metafísico. La negación de la materialidad del signo supone la omnipotencia del intelecto, la conexión espiritual trascendente; dice Macedonio en carta a Hidalgo, sin fecha:

... es un signo, la palabra escrita, tan delicado, tan intrusivo, que nada de él queda en nuestra mente y queda toda la virtud del libro, de la obra, trasvasada a nuestra psiquis sin mediación. OC, II, 95.

No nos parece prudente empero, trivializar o desechar la «mediación» de la escritura en virtud de que «el insípido garabato» plantea una cuestión específica en la arqueología del texto, esto es: la caligrafía de Macedonio. Le dice I. Pereda Valdés, el 21-FEB-1932:

Me costó descifrar su letra «metafísica», o como usted dice: la letra para escribir sobre metafísica, pero si la letra me costó trabajo de penetración, no así el espíritu. OC, II, 303.

En tanto que Macedonio le advierte a Soler Darás, mayo-1931:

Me dio trabajo: escribe usted peor que yo, pero yo lo hice antes y nadie se lo reconocerá; he quedado yo con el género (además usted usa inoportunamente la mala letra; la gramática no es, Darás, es la metafísica de que gana con ella). OC, II, 121-122.

Estos testimonios indican una dialéctica entre la criptográfica caligrafía y el pensamiento metafísico, no una relación directamente especular, sino más bien una retorcida trabazón insoluble que se juega en la dupla, antes mencionada, del *pensar-escribir*. La investigación metafísica, estética, teórica en general, avanza dificultosamente por zonas del «entrever», del «Misterio», y si el discurso no es «claro», y si la letra es «difícil», no se trata de un mero capricho, ni de una pose excéntrica, sino de una práctica que pone en escena las complicaciones de la búsqueda.

Dejando de lado la complejidad discursiva, centramos la atención en la intransitable caligrafía que pasó a formar parte del legendario estilo macedoniano; dice Borges, en esquila sin fecha:

¡Salve! Anoche tuve la alegría de tu carta y el problema de descifrarla y traducirla a la caligrafía. OC, II, 260.

En tanto que el mismo Macedonio se excusa ante Hidalgo, 3-MAR-1926:

Perez Ruiz podría pasar en limpio y leer el adjunto artículo; él me entiende al instante la intención de mis frases, como también Marechal. Digo esto por ahorrar trabajo a usted. OC, II, 81.

y a Martín Fierro, sin fecha:

Así podéis contar que mejoraré de letra, pues de otras virtudes literarias no le prometo. OC, II, 103.

otra carta a Martín Fierro, sin fecha:

Lo adjunto, si se entiende la letra y mande usted que le pongan algunas erratas que lo aclaren, puede publicarse, como usted quiera. OC, II, 104.

Esta característica de sus manuscritos no hizo más que acrecentar su fama de hermético: sus textos custodiados en la trastienda, cuando «salfan» resultaban para muchos inexpugnables por sus grafías. Los acercamientos se hacen más selectivos aún, *algunos* entendían su letra, se los menciona expresamente; las claves para comprenderlo se vuelven esotéricas hasta «el garabato». Dice A. Sánchez en el Prólogo a *Una novela que comienza*:⁶

... nunca deja de escribir. Pero lo hace irregularmente. Rumia sus temas, y a medida que se le ocurre una observación, la escribe en un trocito de papel cualquiera, de tamaño irregular, a lápiz, y la mete en una caja como una incubadora. Un original de Macedonio está compuesto de un hacinamiento de papelitos de todo tamaño, escritos por ambos lados, vueltos a escribir en el margen, oblicuamente, vertical y horizontalmente, algo peor que un jeroglífico. p. 15.

Consideramos que las palabras de Sánchez sintetizan de manera justa y adecuada los diferentes aspectos que este estudio fue abordando, por lo tanto proponemos explicar modalidades de su ortografía. Al respecto se puede afirmar, en general, que los manuscritos de Macedonio demuestran un seguro manejo de la ortografía, con excepción de los componentes prosódicos, donde puede notarse un cierto descuido, desatención. Hay que subrayar, en cambio, un rasgo de sistemático e implacable desacato a la normativa: Macedonio reemplaza la letra «g» por «j» en la sílabas con vocales cerradas: «e», «i»; así escribe: «pájina», «imajen», etc. En las transcripciones para esta edición hemos normatizado la ortografía a efectos de evitar confusiones. Por otra parte, cabe aclarar que las copias dactilográficas, realizadas en su totalidad por Adolfo de Obieta, introducen ya las correcciones pertinentes. En algunos casos, especialmente en la ci. 1, Obieta transcribe literalmente (p.e. el caso de la «j», en lugar de «g») y después corrige.

En cuanto al uso de las mayúsculas se puede apreciar una utilización intensiva con el objetivo de destacar vocablos en determinados contextos, enfatizar conceptos y destacar palabras claves de sus propuestas metafísicas o teóricas; así podrían mencionarse: Misterio, Alma, Pasión, Lector, Personaje, Belarte, etc. En los contextos poéticos, la utilización es más frecuente y las palabras escogidas adquieren un relieve ocasional; por ejemplo, en la *Dedicatoria* (cf. p. 5) se registran: Acto de Piedad, Prontitud, Pronto Mayor, junto a otros vocablos que se reiteran en otros textos, generalmente con mayúscula: Yo, Otro, Realidad, Mundo, etc.

Siempre con intenciones de desentrañar las relaciones del sujeto con la escritura, es necesario tener en cuenta que Macedonio jamás escribió a máquina, por lo tanto todos sus originales son manuscritos. Sin embargo hay que observar una modalidad de trabajo bastante habitual que requiere un tratamiento aparte: el dictado. En carta a Vignale, sin fecha, Macedonio acota:

En este momento mi hijo, a quien estoy dictando, me dice que soy un ateo en arte. OC, II, 131.

⁶ *Una novela que comienza*, Santiago de Chile, Ereilla, 1941, prólogo de Luis Alberto Sánchez.

Este detalle de la cita adquiere en el marco de la arqueología del texto de la novela una dimensión preponderante: muchos pasajes y correcciones fueron dictados por Macedonio a su hijo Adolfo, con quien tenía un trato muy especial. En este punto se impone enriquecer el análisis, insertando el mero dato del «dictado» en una relación amistosa, de fecundo diálogo y una productiva dinámica de trabajo que caracterizó la interacción padre-hijo. Desde el punto de vista de la elaboración textual, Adolfo fue uno de los asiduos conversadores que estimularon e interrogaron a Macedonio acerca de sus ideas y proyectos; cuando se habla de «coautoría» —lo que provocó imprudentes equívocos y no siempre bien intencionadas inferencias— nadie puede discutir este proceso dialógico que sustentó gran parte de la producción del texto; el ir y venir de la charla, ingeniosa y discutidora, fue gestando agregados, chistes, episodios, composición de fragmentos, estructuras, etc.

Por otra parte, se debe tener presente que Macedonio iba escribiendo sus «jeroglíficos», y Adolfo, con constancia y paciencia benedictina, fue mecanografiando los manuscritos. Luego, estas copias eran revisadas y corregidas de puño por Macedonio. Esta alternativa no descarta la otra variante: agregados y enmiendas dictadas por Macedonio, incorporadas a las copias con letra de Adolfo, o bien directamente a máquina. Para que los lectores puedan apreciar estos hábitos de trabajo, hemos consignado en el cotejo de las diferentes versiones, los agregados y correcciones discriminados, según correspondan a la letra de MF, a la de AO o bien mecanográficas.

Es notable el mérito que tiene la actividad desarrollada por Adolfo en el rescate, ordenamiento, descifrado, preservación y otros cuidados de la obra de Macedonio. La devoción y la perseverancia puesta por Adolfo de Obieta en el «salvataje» de esta producción tan valiosa y tan poco conocida, no debe atribuirse, restrictivamente, a un empeño de amor filial, sino más bien, a la de un intelectual de fuste que *cata* con honesta grandeza los aportes y la creatividad de otro intelectual; de no haber existido tal denuedo en el archivo y difusión de las escrituras macedonianas, lo más probable es que siguiéramos persuadidos de que Macedonio fue un gran conservador, que eventualmente escribía... Lo ya publicado y la documentación conservada, desmienten taxativamente tal prejuicio o error.

Cuando se debate esta cuestión acerca de la auténtica variante autorizada por Macedonio o se manifiestan reparos y desconfianzas por la intromisión de «manos extrañas», resulta imprescindible contar con la opinión del propio autor al respecto. consignamos explícitos testimonios de la posición adoptada por Macedonio en su correspondencia:

a A. Hidalgo, sin fecha:

Déjolo en libertad de publicar o no, pero reclámole que el brindis de Marechal y las primeras páginas sensibleras de *Novela que comienza* sean observadas severamente por usted y lo sensiblero tachado perentoriamente por usted. OC, II, 81.

a Hidalgo, otra vez, 23-JUN-sin año:

Ya sabe Hidalgo que en cualquier cosa mía haga usted las enmiendas que cada oportunidad le indique; añadidos y supresiones. OC, II, 30.

a A. Fernández, FEB-1938:

Si te parece desacertado del todo o casi del todo, promételo para el otro número de *Columna* y la rehaceremos. (...) Hací cualquier corrección. OC, II, 226.

Las instrucciones precisas acerca de sus textos muestran: en primer término, una sincera humildad —cargada de dudas, de inciertos logros— que solicita ayuda; en segundo lugar, una despreocupación absoluta por su propia autoría, acorde con su alta estima de lo apócrifo en el arte, de su convencimiento de que se dicen unos pocos hallazgos en cada autor, que es lícito plagiar los grandes autores a partir de repetidas lecturas; acorde con su sentido de la amistad, del intercambio enriquecedor y productivo.

Este desapego respecto de sus *originales* es correlativo de su inveterado desprendimiento o desentendimiento económico, ambos aspectos concernientes a su actitud ante la *propiedad intelectual*; le dice a N. González, en 1951, carta no enviada:

Yo lo autorizo (y muy bien que me viene) a que usted disponga todo lo que se haga y lo que no se haga. Ni creo ni espero ganancia alguna en dinero y me responsabilizo por cualquier dispensio o perjuicio que soporte usted. Usted dirigirá la venta en todo el país exclusivamente y nunca haré yo ediciones ninguna ya. Si usted pierde dinero quiero que me lo cobre. OC, II, 73.

Si bien estas indicaciones deben interpretarse en el marco de una actitud general de Macedonio hacia el dinero, no resulta impropio reparar en la renuncia a sus derechos de autor, y hasta ofrece retribuir gastos, en un gesto de modestia y decoro poco frecuente en las estipulaciones esperables de un autor con el prestigio que Macedonio tenía en ese entonces.

La escritura se convierte así en una práctica *sin fines de lucro* —pocas actividades emprendió Macedonio en sus últimos treinta años que fueran lucrativas—, lo que resulta contradictorio con el esfuerzo puesto en la propaganda y en la campaña emprendida para hacer saber que *escribía una novela* y que era *su autor*. Toda una maniobra que reconoce la vigencia de las liturgias del sistema para *vender* —imagen y mercadería—, pero que no acepta las remuneraciones pecuniarias, sino únicamente los réditos simbólicos. Estas decisiones se inscriben en una configuración ideológica que sustrae la producción intelectual de las transacciones prosaicas del mercado; la escritura, esotérica hasta en la caligrafía, permanece almacenada en la trastienda sin negociarse en el *mostrador*; se la muestra en todo caso (gratuitamente), con alto voltaje lúdico, a los selectos consumidores que no pagan con metal, sino con sus propios discursos. Gratuidad aparente, dado que los saldos de prestigio y legitimación son bien concretos y provechosos para una clase social que no necesita producir —escribir— para sobrevivir. Queda así bosquejada la relación singular de Macedonio respecto de la autorización de sus textos y la propiedad intelectual.

Textos, pre-textos y transformaciones

Materiales pre-textuales

El proyecto novelesco que se escribió y corrigió durante tantos años fue sorprendido por la muerte (prólogo final) sin que se haya publicado. Sin embargo, no sería acertado afirmar que la tarea quedó incompleta, sería más justo decir que el texto quedó precisamente como su autor lo concibió a partir de postulados directrices tales como: el permanente *hacerse*, el continuo volver a empezar, las continuas interrupciones (la muerte fue la suprema), el ejercicio de la discontinuidad, los ordenamientos provisorios, las yuxtaposiciones arbitrarias, las estructuras móviles, las variaciones sobre un mismo tema, etc. Teniendo en cuenta estos asertos y los aspectos analizados en los puntos anteriores, entendemos que para Macedonio no existía la versión definitiva.

Ya hicimos un muestreo del farrago de enunciados que están directamente «involucrados» en el proyecto novelesco, pero si circunscribimos el examen a los materiales correspondientes a la redacción del MNE, hallamos nuevamente una cantidad extraordinaria de documentos de muy diversas características. A pesar del «frangollo» (Macedonio *dixit*) y de las dificultades que supone esta complejidad es factible ordenar *series* de testimonios que pueden tomarse como referentes organizativos de las diferentes etapas en la historia del texto.

Así tomamos como punto de partida una serie que denominamos «manuscrito del "29"» (m 29), conjunto de folios en cuya primera página se consigna la fecha «17 de junio de 1929»; manuscrito íntegramente copiado por Consuelo Bosch de Sáenz Valiente en el que se pasan en limpio los primigenios documentos hológrafos de Macedonio; no se descarta la posibilidad de que algunos tramos hayan sido dictados; este documento presenta, además correcciones de MF. Indicamos esta serie como un referente clave por varias razones: 1) se mantuvo ordenada y separada de los demás documentos; 2) la caligrafía es muy legible; 3) la organización de los textos presenta la estructura básica «prólogos múltiples/capítulos de novela» que se mantendrá a lo largo de toda la historia del texto; 4) la fecha de su realización coincide con la intensificación de la propaganda y los anuncios de su publicación, según vimos en el *Itinerario público del texto*.

La serie completa consta de 151 folios, discriminados de la siguiente forma: 147 folios en papel rayado, con marca de agua «Fulgur extra strong», en tanto que los 4 últimos, en papel telado con marca de agua «Zara Mill 1211». Los prólogos llevan numeración independiente (la paginación comienza y concluye en cada uno); los capítulos están paginados consecutivamente de 1 a 60, más un primer anexo de 12 folios y un segundo anexo de 4 folios, ambos con numeración independiente en ambos casos.

El primer folio registra en la parte superior el título siguiente: *Novela de la «Eterna» y de Niña de dolor, la «Dulce-Persona», de un amor que no fue sabido*. y a renglón seguido comienza el texto del primer prólogo, que carece de título. Este manuscrito consta de catorce prólogos y tres capítulos de novela; el último prólogo lleva el número XVI, algunos prólogos no llevan numeración, o bien se saltean algunos números en la secuencia, lo que hace pensar en la posible pérdida

de textos de prólogos. En esta serie se encuentran tres fragmentos que no pasan a las copias posteriores, y que se mantuvieron inéditos: uno es el párrafo final del primer prólogo; el segundo, es el comienzo del prólogo VI y el tercero, es el texto completo del Prólogo XII o XIII, ya que figuran ambos números; en el ángulo superior de la primera página de dicho prólogo, Macedonio anota: «A refundir oportunamente prólogo 12 bis», que en esta serie es el prólogo anterior. Al parecer la tarea de *refundido* no se cumplió y el texto permaneció inédito. Otro dato del m.29 que puede revelarse en este primer acercamiento, es que el último anexo de cuatro folios antes mencionado, se titula «Un momento en la novela. Hoy hay más pasado que ayer», sin que se especifique su ubicación en la secuencia de la ficción; finalmente lo encontramos en el capítulo XV de esta edición.

Habíamos dicho que el m.29 copia un conjunto de manuscritos originales de Macedonio, lo que nos obliga a referirnos ahora a dicha serie, anterior al año 1929, a la que denominamos «manuscrito antiguo» (m.a.). Se trata de un conjunto de pliegos, en general bastante o muy deteriorados. En algunos casos hay dos o tres páginas consecutivas, pero la mayoría son páginas sueltas correspondientes a secuencias, lo que demuestra que se ha extraviado mucho material de este conjunto embrionario de la novela; un total de 85 folios, 4 fotocopias que reproducen manuscritos obsequiados a amigos y dos «trozos» de páginas, uno rasgado verticalmente afectando el texto de toda la página y el otro, carente de la parte superior y el margen izquierdo, arrugado y manchado, casi ilegible. Lo notable de esta serie es que en ella descubrimos seis prólogos inéditos que incorporamos al Apéndice de esta edición, con las aclaraciones necesarias anotadas a pie de página; este dato es un indicio de que hubo bastante material, no perdido, sino desechado, en este caso conservado, pero es factible que en otros casos haya sido destruido. También hay algunos folios prácticamente ilegibles por diferentes motivos: manchas, roturas, arrugas, caligrafía indescifrable, escritura muy apretada, agregados entre líneas o en el margen.

Lamentablemente no se registra ninguna «huella» que permita fechar con certeza alguno de estos documentos; es evidente en cambio que no pertenecen a un único año, o a una sola etapa intensiva de trabajo. Esto coloca la génesis de la novela en una nebulosa cronológica, cuya máxima precisión consiste en ubicarse *antes de* 1929; se podría conjeturar que hacia 1925-26-27 Macedonio ya se hallara escribiendo algunas ideas, algunos fragmentos, algún prólogo de la novela, pero no contamos con testimonios fehacientes. En conclusión: estos «vestigios» arqueológicos de inapreciable valor histórico, de alto potencial para la conjetura y flotando en un principio indeterminado del tiempo, no hacen más que acentuar el «halo mítico» que acompañó al texto desde siempre.

El próximo referente seleccionado para el amojonamiento del proceso productivo del texto, es la copia mecanográfica realizada en 1938 (c.38), dato que se consigna en la portada. Esta serie se encontraba absolutamente dispersa y mezclada: resulta difícil reconocer los folios correspondientes, porque se empleó un papel sin marca de agua, la mayoría de sus folios se caracteriza por tener recortado el margen superior con el fin de quitar un membrete (pero este papel no es exclusivo de esta serie); las pistas más atendidas fueron las perforaciones

destinadas al encarpamiento, el tamaño y la coloratura que tomó el papel, pero en algunos casos tales indicios no dilucidaban la clasificación con certeza. Cuenta con 37 folios en prólogos y 24 para la ficción. En esta serie destacamos la importancia de la portada, no sólo por la precisión de la fecha sino también por el testimonio que aporta para las transformaciones del título. Se conservan dos folios de la portada, en una de las cuales se modifica y se agrega texto. En esta edición hemos incorporado al texto ambas portadas.

Otro dato a tener en cuenta: en el ángulo inferior izquierdo de la segunda portada de la c.38, se lee: «Hoy junio 25 de 1940, creo que (en) una semana puede estar lista», con letra de AO. En uno de los folios de esta copia que transcribe el prólogo titulado *A los lectores que padecerían si ignorasen lo que la novela cuenta*, AO anota oct-2-1942. Esto indica que la tarea continuó al menos hasta esa fecha, con vigor y decidido intento de publicar. Retomaremos este registro en la ponderación integral del proceso escritural.

Entre la documentación que hemos identificado como m.29 y la denominada c.38, se ubica otra serie de copias dactilográficas, imposible de fechar pues carece de portada y en sus folios no se registran indicios que permitan hacerlo; lo que sí puede comprobarse es su posterioridad a 1929 y su anterioridad a 1938, razón por la que la hemos denominado «copia intermedia 1» (ci. 1). Sus folios también estaban desordenados y mezclados con las demás series; se utilizó el mismo papel, antes descrito, de membrete recortado, pero esto no es taxativo pues algunos folios asignados a esta serie no responden a dicha característica; la tipografía es la misma que la utilizada en c.38, con la particularidad general, no absoluta, de tener graffías recargadas de tinta que contrasta con las demás copias. Esta serie transcribe básicamente el m.a. y el m.29, sobre cuyos textos se hacen agregados y correcciones; además incorpora redacciones presuntamente nuevas. Contabilizamos 44 folios para prólogos y 54 para la ficción.

Las copias mecanográficas posteriores al m.29, en su mayoría presentan correcciones y agregados de puño y letra de MF, pero además, por lo general llevan otra marca: Macedonio marcaba con una «R» (revisado), generalmente con lápiz, a veces en rojo, o en negro. Con rojo también, AO dibuja una «C» (copiado) muy grande superpuesta al texto, signos que podemos hallar hasta en el m.a.; con el mismo lápiz rojo Macedonio o bien AO, hacen anotaciones escritas en el margen, tales como: «Quizá ya está copiado», «Para ver si ya está copiado», «Creo que hay algo que se me olvidó copiar». Estas anotaciones y claves en el trabajo compartido se explican por la cantidad de veces que volvieron a retomar el armado y la revisión del texto; y se explican también por la cantidad de material, heterogéneo y desorganizado, que debían afrontar.

Un nuevo referente histórico en la diacronía de la producción es la copia completa de la novela que se efectuó en 1947 (c.47); mecanografiada en papel tamaño carta, con marca de agua «Gloria Bond», lo que facilita el reconocimiento y garantiza la precisión. De esta serie también se conserva la portada con registro del año de realización; como en el caso de c.38, esta serie presenta dos portadas consecutivas, una en la que MF agrega texto con lápiz, y otra que copia el texto agregado; las variantes se consignan en el cotejo de versiones de esta edición. Una particularidad de la c.47 es el escaso número de folios que se conservan,

(2 folios de portada, 22 de prólogos y 14 de ficción) los que se hallaban dispersos y mezclados con las demás copias.

Ahora bien, entre la c.38 y la c.47, encontramos una serie intermedia que hemos denominado «copia intermedia 2» (ci.2); gran parte de esta serie está mecanografiada en papel de menor tamaño que las demás, de textura más transparente, sin marcas de agua, se distinguen con facilidad del resto; pero sucede que muchos de los folios clasificados en esta serie, por su ubicación en la secuencia de transformaciones del texto, tienen otros tipos de papel, que por su variedad no vale la pena describir pues no contribuye a la discriminación y ordenamiento de los materiales. Clasificamos 53 folios en prólogos, 94 en la ficción, 1 de la portada.

En los componentes de la ci.2 se consignan algunas anotaciones que permiten inferir propuestas acerca de su ubicación temporal: 1) Al pie del folio donde se redacta la Dedicatoria, MF anota 1941, con lápiz, luego tacha, al parecer con el fin de que no se copie la fecha; 2) al dorso del último folio del texto titulado *Prólogo que se siente novela*, MF anota «Octubre 5 de 1942» (cf. p. 108, nota a); 3) en tanto que en el *Prólogo final* encontramos una primera redacción en folio que no pertenece a ninguna de las series mencionadas, en el que AO anota al dorso: «julio 2 1940», los agregados a esta versión se copian en folios que hemos clasificado en la serie ci.2, pues con seguridad son anteriores a la c.47. De lo apuntado se deduce que la ci.2 es posterior a 1940 (cf. anotación en la portada de c.38, junio 25 de 1940) y es factible que se haya trabajado en ella por lo menos hasta 1942, sin descartar la posibilidad de que se haya seguido en los años subsiguientes. Lo cierto es su anterioridad a la c.47 que define su ubicación en la diacronía arqueológica.

Esta serie es la que aporta mayor cantidad de testimonios a la ficción novelesca, les confiere una cierta regularidad estructural a los capítulos, completa redacciones y agrega el final. Cabe señalar que, si bien hay conjuntos de paginación consecutiva que se mantuvieron más o menos ordenados, los folios de esta serie estaban mezclados con las restantes.

Nos referiremos ahora a los documentos que se tomaron como *texto-base*; se trata de una copia muy similar a la c.47: el mismo papel, la misma tipografía. Al parecer se trata de una copia efectuada al año siguiente: 1948. Esta afirmación se basa en la anotación en lápiz que hace AO, en una primera página en blanco «(1948)», pero sucede que ese mismo año esta copia fue entregada a Raúl Scalabrini Ortiz, por lo tanto queda la duda acerca del dato, no se sabe si se refiere al año en que se realizó la copia o al préstamo; tal vez a ambos. Este documento tiene correcciones y agregados de puño de MF, todas efectuadas en lápiz. Esta copia permanece «perdida», en poder del íntimo amigo de Macedonio, hasta que muchos años después, en 1977, ambos ya fallecidos, la viuda de Scalabrini encuentra en su domicilio estos documentos y se los devuelve a Adolfo de Obieta. Este periplo tan singular de la copia la convierte en un testimonio fundamental porque: 1) los folios se mantuvieron ordenados, apartados del resto de la documentación, corroborando la estructura de la novela; 2) las correcciones de MF legitiman y autorizan el testimonio; 3) el hecho de que se haya publicado la novela en 1967, en base a otra documentación, mientras esta copia permanecía

«extraviada», demuestra que a la muerte del autor el proyecto se encontraba ejecutado en sus componentes esenciales; 4) este documento ratifica la autenticidad del texto publicado póstumamente y desautoriza las infundadas desconfianzas de algunos estudiosos y críticos literarios.

En el primer folio, también se registra, en la parte superior, la siguiente leyenda: «copia de la novela póstuma de Macedonio Fernández, préstamo de Adolfo Fernández de Obieta, R.S.O.» escrita en lápiz por Scalabrini. Llama la atención la falta de portada, carencia que dificulta el fechado fehaciente; es factible que se haya extraviado, o bien destruido, puesto que los primeros folios están bastante sucios y algo deteriorados; también es posible que la portada directamente no haya sido incluida por descuido. Denominamos este documento: «copia Scalabrini Ortiz» (c.SO). Cuenta con un total de 231 folios, de los que 108 corresponden a los prólogos y el resto a la ficción.

Habíamos ya señalado la similitud entre la c.47 y la c.SO. Sin embargo, en la contrastación de estas copias se comprueba que Macedonio efectuó correcciones y agregados disímiles en una y otra serie; así se podrá verificar que las modificaciones efectuadas en c.47 fueron incluidas en la EP, pero no figuran en c.SO; y a la inversa, correcciones registradas en c.SO no figuran ni en c.47, ni en EP. Esto es así porque no se transcribieron las correcciones de una a otra copia, y porque cuando se preparó la edición póstuma no se disponía de la c.SO.

Además de los materiales enumerados y descritos, que pudieron organizarse con cierta sistematicidad y con diversos grados de certeza en la clasificación, hay que inventariar algunos testimonios hológrafos de MF y copias dactilográficas corregidas por MF a los que denominamos «pliegos sueltos» (p.s.). Estos documentos no forman parte de las series hasta aquí indicadas, sino que se trata, generalmente, de una primera redacción, o bosquejo, de textos que luego pasan a otra copia, cualquiera de las series discriminadas; en algunos casos, constituye el único documento existente para el cotejo (cf. p. 126-127); en otros, se ubican entre una y otra serie, pasando en limpio agregados y correcciones de una copia anterior, pero de una única página. No registran indicios que puedan aportar datos para el fechado, a lo sumo se puede afirmar que son posteriores a 1929, laxitud diacrónica que deja bastante que desear. Suman un total de 8 pliegos para prólogos y 11 para la ficción.

De todas maneras, cuando se disponga de documentación con referencias especiales, lo describimos en nota (cf. cap. VII).

Tratamiento aparte requieren los testimonios correspondientes a los textos que en EP constituyen el cap. XV; estos textos no han sido incorporados a la c.SO, razón por la que figuran en el Apéndice de esta edición. Se trata de un conjunto de textos poéticos, de carácter lírico-metafísico, dedicados a la Eterna; todos sin excepción remiten a originales hológrafos de MF, que no han sido copiados por ninguna de las series hasta aquí mencionadas. Si bien los textos aluden directamente al personaje de la Eterna (p.e. «Poema sin término, e inmutable de la cambiante Eterna»; «Eterna, que amé»), no hay pistas fehacientes que indiquen su inclusión en la novela; Obieta considera que implícitamente estos manuscritos, al estar dirigidos a la Eterna, forman parte de la novela; además, aduce que Macedonio siempre planificó el texto con su correspondiente «pasaje

poético». Estimamos que sus argumentos tienen razonables fundamentación, principalmente por el profundo conocimiento que tuvo del autor, de sus proyectos y de su trabajo. Si bien aceptamos y compartimos tal posición, nuestras cavilaciones, en ejercicio de la duda infaltable cuando se trata de la producción macedoniana, rondan las siguientes ponderaciones: 1) en ningún testimonio (correspondencia, cuadernos, borradores, prólogos, etc.) se mencionan estos textos, ni la posibilidad de incluirlos; 2) los manuscritos en su conjunto, y en particular algunos, presentan signos de condiciones (de producción y recepción) más bien íntimas y secretas; 3) los originales se conservaron en carpeta aparte, diferenciados del resto.

Un dato fundamental de estos manuscritos es que están dedicados, sin eufemismos, metáforas, ni alusiones abstractas, «a Consuelo», a quien llama también «Eterna» en el desarrollo de los textos. Así, la dedicatoria que abre el capítulo, que en EP figura «A Eterna», en los originales: «A Consuelo»; operando de la misma forma en todos los pasajes de los textos en los que se menciona el nombre propio (cf. Apéndice, p. 290-291). Creemos que la sustitución del nombre propio por el del personaje «Eterna», no sólo tiene sobrada justificación, sino que además MF lo hubiera aprobado; pero justamente por eso, porque el autor no hizo, ni insinuó tales reemplazos, es que sospechamos que estos escritos pertenecen a su privacidad, no al público.

En cuanto a la fecha de estos documentos, hallamos en uno de los pliegos, anotado en el ángulo superior derecho del folio, en líneas oblicuas, con letra muy pequeña y apretada, lo siguiente: «Sólo para recuerdo/ jueves, 16 de mayo de 1929, en el cine», pliego correspondiente al texto que comienza con los versos: «Eterna, que amé/ aunque no esperé ser tu amado». Los demás folios no presentan ningún registro que permita fecharlos. Es factible que hayan sido escritos en momentos cercanos a la fecha consignada, en el transcurso del año 29 y el siguiente, se podría arriesgar, pero los papeles sueltos, de diferente tipo y tamaño, los textos autónomos, sin secuenciamiento posible, no corroboran ni desmienten tal hipótesis.

Finalmente incluimos un diagrama muy simple para facilitar la comprensión organizativa de los testimonios agrupados en series, que al mismo tiempo remiten a etapas de trabajo más intensivas, siempre con miras a una publicación inminente. Los intervalos que median entre estos lapsos productivos se caracterizaron por una escasa o nula dedicación al texto, en todo caso, acercamientos esporádicos, de relectura intermitente de distintos pasajes, correcciones aisladas, agregados fragmentarios.

Diacronía	1925-26-27	1929	1936-37-38	1940-42	1947-48
Materiales	m.a.	m.29	ci.1 c.38	ci.2 pl.s	c.47 c.50

Incluimos también una tabla que permita visualizar con rapidez y facilidad la presencia/ausencia de las series documentales establecidas respecto de las diferentes partes del texto. Cuando el título de algún prólogo es muy extenso se registra el comienzo; en el caso de que carezca de título, se consigna el inicio del texto.

TEXTOS	DOCUMENTACIÓN						
	pl.s	m.a.	m.29	ci.1	c.38	ci.2	c.47
Portada	•				•	•	•
Dedicatoria	•					•	•
Obras del autor				•		•	•
Todo se ha escrito...					•		•
No hay peor cosa...						•	•
Todo el dolor...	•			•			•
El mayor peligro...					•		•
Novela de «La Eterna...			•		•		
Perspectiva		•		•	•		•
A los críticos					•		•
Presentación			•		•		
Hogar de la...			•		•		
Somos un soñar					•		•
A los lectores...		•	•		•		
Prólogo a mi persona...		•		•		•	
Prólogo que cree...	•		•	•	•		
Novela de los...		•		•			
Prólogo a lo nunca...		•		•			
Queremos dar novela...			•	•			
Cómo ha sido posible...		•	•	•		•	
Deunamor				•		•	
Un personaje...				•	•		
Prólogo 568							

Continuación del cuadro de la página anterior

TEXTOS	DOCUMENTACIÓN						
	pl.s	m.a.	m.29	ci.1	c.38	ci.2	c.47
A las puertas...	•			•			•
Entrada en prólogo...		•	•		•		
Al lector de...		•	•	•	•		•
Dos personajes...			•	•		•	
Prólogo primero...		•		•		•	
Descripción...			•		•	•	•
El fantasismo...		•			•		
Cuatro pasmos...		•	•		•		
Otro prólogo		•			•		
Novela de las...						•	
Eterna y Dulce-Persona		•		•	•		
Prólogo del personaje...					•		
Al autor...				•			
Prólogo de desesp.		•		•		•	
Quizagenio se lamenta...				•		•	
A los personajes...		•		•		•	
Prólogo al que...		•		•			
Que queréis...		•			•		
Lo que me sucede				•	•	•	
Prólogo que se siente...		•		•		•	
Prólogo de la pavita...						•	
Carta genial...		•		•	•	•	•
El prólogo modelo				•		•	
Espero que mis...		•		•		•	
Obsérvese que...					•		

Continuación del cuadro de la página anterior

TEXTOS	DOCUMENTACIÓN						
	pl.s	m.a.	m.29	ci.1	c.38	ci.2	c.47
Como yo pensé...	•			•	•		
Al lector saltado				•		•	
Imprecación...					•		
Prólogo que entre...				•		•	•
1º Nota de...		•		•		•	
Estos ¿fueron prólogos?	•						
Despierta...	•						
Cap. I		•	•	•		•	•
Cap. II	•	•	•	•		•	
Cap. III		•	•	•		•	
Cap. IV		•			•		
Cap. V		•		•		•	
Cap. VI	•	•			•		
Cap. VII	•	•		•	•	•	
Cap. VIII			•	•		•	
Cap. IX				•		•	•
Cap. X		•			•	•	
Cap. XI						•	
Cap. XII	•			•		•	
Cap. XIII				•		•	
Cap. XIV					•		
Cap. XV						•	•
Cap. XVI						•	
Cap. XVII	•				•	•	
Cap. XVIII	•			•	•	•	

Continuación del cuadro de la página anterior

TEXTOS	DOCUMENTACIÓN						
	pl.s	m.a.	m.29	ci.1	c.38	ci.2	c.47
Epílogo				•	•		
Intento de sedación...					•	•	
Novela en Estados...					•	•	•
Al que quiera...	•					•	•

Transformaciones

Una vez expuestos los materiales pre-textuales y textuales, estipuladas y diagramadas –a grandes rasgos– las etapas de trabajo y delineado el «mapa» que permite ubicar la documentación respecto de los distintos espacios textuales, intentaremos desplegar las relaciones hipotéticas entre dichos componentes y las transformaciones más importantes detectadas en el extenso proceso que estudiamos.

Para sistematizar y facilitar la exposición centramos la tarea en los prólogos; como primera aproximación cuantificamos la presencia de las series, sin ponderar el número de folios que cada uno aporta:

c.SO (texto-base)	pl.s	m.a.	m.29	ci.1	c.38	ci.2	c.47
51	4	21	13	31	24	22	12

No contabilizamos en este cuadro la documentación que corresponde al Apéndice, pues tomamos como «total» los prólogos que figuran en el texto-base, c.SO; de todos modos, la incorporación de dichos testimonios no modifica las inferencias que postulamos a partir de estos números. Si en la lectura del cuadro se repara en las cifras más altas de aportes testimoniales, se podrá hallar una clara concentración entre la ci.1, la c.38 y la ci.2, que fue la etapa de mayor dedicación y más intensiva producción; con todo destacamos el número de aportes del m.a., porque aunque en muchos casos su presencia testimonial en un prólogo no pasa de un único folio, lo importante es saber que ese texto se trabajó tempranamente, aunque no podamos seguir paso a paso las versiones o no dispongamos de la redacción primigenia completa.

Otra discriminación útil, para tener una idea de las relaciones entre las diferentes series y la intrincada articulación de copias y versiones sucesivas, es rastrear la «ruta» de copiado que siguen los diversos textos en particular y las series en general, unas respecto de otras. En lo particular se podrán establecer textos que aparecen copiados en casi todas las series mientras que otros presentan

una única redacción; en general, los prólogos se copian entre dos y tres veces cada uno; se constata además, que la ci.1 transcribe 12 prólogos tomados de m.a., y 6 de m.29; mientras la c.38 transcribe sólo 3 textos de m.a. y 7 del m.29; en tanto que la ci.2 ya no trabaja con estos documentos más primitivos de la novela, opera con las copias anteriores y nuevas redacciones. Llama la atención la falta de originales de Macedonio de las redacciones más tardías del texto: al parecer una vez copiado el manuscrito, se desechaba el original y se continuaba el trabajo de correcciones y pulido en la copia mecanográfica, dado que la mayoría presenta enmiendas y agregados de MF.

En cuanto a la ficción novelesca, puede verse que el aporte más fuerte está dado por la ci.2, no sólo por su intervención cuantitativa sino por el trabajo integrador y de completamiento. La documentación más antigua testimonia redacciones de los primeros capítulos, no así del cap. X en adelante; esto hace pensar que no hubo una redacción general que bosquejara las distintas partes de la novela, sino una planificación hipotética –rectora *in mente*–, cuya última parte se concretó después de 1938. Macedonio «sabía» acabadamente cómo iba a ser su novela, qué pretendía con ella, qué sucesos narraría, pero le costó un gran esfuerzo escribirla. Para una constatación más directa de la seguridad con que manejaba su «programa» novelesco, remitimos al lector al documento de 1934 que reproducimos en el Apéndice. Estimamos que los prólogos, si bien se incrementaron notablemente, satisfacían los requisitos principales ya en las primeras etapas de escritura, pero la ficción presentaba una redacción muy incompleta, por lo menos hasta la etapa del '38.

Sobre un total de 22 componentes textuales (18 capítulos, 1 epílogo y 3 apartados de posfin), la ci.2 interviene en 18 unidades; en el otro extremo, la c.47 apenas aporta testimonios para 6 componentes, por lo general, uno o dos folios en los que se registra alguna enmienda o agregado de MF. Es factible que este contraste en la cantidad de testimonios conservados de una y otra etapa se deba al hecho de que en el '47 el trabajo consistió, fundamentalmente, en copiado íntegro, retoques, armado y relectura general. En cambio, la etapa anterior fue más fecunda en redacciones y estructuración.

Tal vez convenga advertir que cada una de las series propuestas por nuestra clasificación no copia entero el texto, sino que lo trabaja fragmentariamente según las exigencias de la tarea; al parecer, los textos que se consideraban más o menos completos, correspondientes a etapas anteriores, no se copiaban, sino que se los incorporaba tal como estaban, y la nueva copia se agrega complementariamente. Este procedimiento no excluye oportunidades en las que se copiaron textos completos más de una vez. Se tiene certeza de que en el año 1947 se hizo un «pasado en limpio» completo, tal como en la c.SO. Sin embargo ya se vio que los testimonios de esta serie son muy escasos, es posible que se hayan conservado solamente aquellos folios que registraban correcciones.

Desplazando el análisis a otro nivel de las transformaciones verificadas en el proceso escritural, se impone hablar en primer término de los «agregados». Las continuas expansiones a las que están sometidos los textos macedonios se cumplen de diversas maneras, pero se descubren algunas recurrencias que configuran procedimientos típicos. En una apreciación global, se podría indicar

que gran parte de los agregados se hacen después de puntuación, principalmente después de punto final. Hecha la copia, mecanografiado el manuscrito, MF agrega alguna frase o todo un nuevo parágrafo, poniendo de manifiesto a cada paso su aversión a los finales y su inventiva de nunca acabar, para conjurarlos. El lector puede comprobar con facilidad este procedimiento en múltiples lugares del texto atendiendo al registro de los agregados; proporcionamos un par de ejemplos:

p. 64, ci.2 <Y Deunamor... eternidad de los amantes.>

p. 123, c.47 <Ya presente... frustrada Eterna.>

Cuando inserta digresiones o comentarios que desarrollan el tema tratado, hace llamada, escribe en forma perpendicular en el margen, remite al pie de página, o al dorso del folio, o bien a un folio independiente que se adosa. Tales agregados pueden fluctuar entre una simple frase y todo un texto, como es el caso de la descripción de la Eterna que en el m.29 es un agregado intercalado, y luego se transforma en un prólogo independiente (cf. p. 84).

La proliferación de agregados en todas las copias y a lo largo de todo el proceso de escritura, hacen de la *expansión* el mecanismo privilegiado de la producción del texto.

La contracara operatoria del agregado es el tachado, en el que se encuentra una variación muy grande de ejecuciones; para sistematizar nuestra exposición digamos que, en general, Macedonio es poco propenso a trabajar los microcomponentes textuales, opera preferentemente con frases, con las cláusulas, con la distribución y el ensamble de los sintagmas; así como agrega frases, así también las tacha, suprime párrafos completos de texto sin reemplazarlos por otra redacción. Para ejemplificar remitimos, en Prólogos, a la p. 35, ci.12 y en la ficción p. 245, c.381. También en coincidencia con los agregados esta supresión masiva aparece al finalizar el texto. No estamos haciendo aseveraciones taxativas, sino mostrando algunas reincidencias; también pueden encontrarse testados intermedios y suplantados por otra redacción.

En cuanto al tachado de una o dos palabras, sin sustituirlas, se trata de un procedimiento para eliminar componentes que recargan el texto con cierta redundancia, o bien con cierta gratuidad, con presencias formales que no responden a las exigencias conceptuales; con este criterio se quitan muletillas, reiteraciones, en pocas palabras, se pulen las desprolijidades que surgen al correr de la pluma; se suprimen frases muy frecuentes en el desarrollo del pensar-escribir macedoniano; muchas se tachan, pero otras muchas quedan conformando un rasgo idiosincrásico del discurso macedoniano; mencionamos algunos ejemplos:

p. 5, ci.2 (*Es decir*: el acto)

p. 22, c.38 (muerte de Beldad *es decir* la hecha); (la Realidad, *a saber*)

p. 62, ci.21 (*y en suma*, para dar un ejemplo)

p. 130, ci.2 (*En suma* he olvidado)

p. 177, ci.2 (*es decir*, habla)

p. 198, ci.2 (los exhortaba, *por ejemplo*)

p. 211, ci.2 (*dice por ejemplo*)

p. 237, ci.1 (Pero, *en fin*)

p. 241, ci.2 (Bueno, *y en definitiva*)

En el marco del criterio antes explicitado se incluyen las tachaduras de formas pronominales, en diversas funciones:

p. 62, ci.2 (no *lo* ha logrado)

p. 84, m.29 (no *la* conoce)

p. 130, ci.2 (dígame *Ud.*)

p. 131, ci.2 (*nos* deja); (también *Ud.* por aquí)

p. 146, ci.2 (de *nuestro* pie)

p. 160, ci.1 (vea *ella* siempre); m.29 (si *me* lo dijera)

p. 171, ci.1 (*Ud.* había llamado)

p. 182, ci.1 (*lo* use)

p. 206, c.38 (si *ello* crece)

p. 211, ci.2 (se *le* usa)

Sin agotar las ocurrencias de enmiendas, intentamos presentar un paradigma que muestre la variación en distintos pasajes del texto y en las diferentes versiones.

En el campo de la redundancia se hacen correcciones que no se ordenan con los conjuntos presentados, que afectan a frases o palabras y que además de evitar la sobre-información, esquivan el enfatismo:

p. 32, ci.2 (*Como se explica en la novela* Deunamor)

p. 69, ci.1 (*el tesón* o el afán de ser feliz)

p. 76, c.38 (ocurre a *nuestra novela* en su tapa)

p. 132, ci.2 (casita *de la Estancia*)

p. 135, ci.2 (bancarrotta *económica*)

p. 137, ci.2 (capítulo *fundamental* de principal interés)

Otros conjuntos de tachados parecen responder a una búsqueda estilística que tiende a eliminar la adjetivación o bien especificaciones enunciadas en forma de complementos preposicionales; tales intervenciones podrían interpretarse como una búsqueda de sobriedad en el discurso, de prestar mayor contundencia al sustantivo y al verbo y, al mismo tiempo, contribuir a lo «no dicho» como un recurso que potencia los sesgos enigmáticos del texto. Así en el caso de los adjetivos citamos:

p. 38, ci.1 (género *literario*)

p. 95, ci.2 (una mistificación *viva*)

p. 105, ci.2 (*fácil* composición)

p. 128, m.29 (camino... *silencioso*) (*el dulcemente alegre*)

p. 131, ci.2 (el *significante* rumor)

p. 135, m.29 y ci.1 (rubios *descoloridos* y escasos)

p. 144, ci.1 (dolorcito *continuo*)

p. 146, ci.1 (encanto *actual*)

p. 147, ci.2 (ineptitud *amorosa*)

p. 169, ci.1 (*tibia Dulce*-Persona)

p. 190, c.38 (secuencias *simultáneas*)

p. 215, ci.2 (*sobrado* argumento)

En el caso de los complementos citamos:

p. 6, c.SO (fijar *de eternidad*)

p. 10, c.SO (*la* risa *de ella*)

p. 137, ci.2 (desterrara *del suyo*)

- p. 165, c.38 (delante de muchos pies)
- p. 177, ci.2 (novela de ella)
- p. 183, ci.1 (dones de tal)
- p. 203, ci.1 (estatuas de Bs.As.)
- p. 210, ci.2 (precisión de ella)
- p. 211, ci.2 (tarea en este momento); ci.2 (rumbos del campo)
- p. 212, ci.2 (tarjetita de papel de hilo crema con contorno celeste)
- p. 228, ci.2 (juega con los destinos)
- p. 233, c.38 (amor de ellos)
- p. 235, c.38 (ha pensado con hondura)

La supresión de artículos no es tan relevante, pero se registran algunas correcciones:

- p. 155, ci.2 (es la amistad)
- p. 169, ci.1 (uno al otro)
- p. 198, ci.2 (una multiplicidad)
- p. 210, ci.2 (con la influencia)

Tratamiento aparte requieren las tachaduras que dan lugar a sustituciones; en primer término, abordamos correcciones que en el reemplazo de una palabra por otra o una frase por otra, tienden a relativizar la contundencia de una aseveración, a volver más ambiguo un dato muy preciso, por ejemplo:

- p. 32, ci.1 (Cuatro son las personas) por (Varias...)
- p. 36, m.29 (Hay en mi intento dos ideas) por (intento varias ideas)
- p. 67, ci.1 (Hay cierta divinidad) por (Me parece haber cierta divinidad)
- p. 97, ci.2 (hasta ahora necesitó cuatrocientas páginas o columnas) por (hasta ahora necesitó volúmenes)
- p. 140, ci.1 (treinta minutos); ci.2 (cincuenta minutos); c.SO (unos minutos)

En otros pasajes las cifras se cambian por otras cifras, que a nuestro juicio siguen siendo tan imprecisas unas como otras, un juego numérico que no pretende someterse a ningún tipo de veredicción:

- p. 117, c.38 (veinte prólogos), por (sesenta prólogos)
- p. 187, ci.1 (un 15 % de muertes); c. 38 (11 %); ci.2 (10 %)
- p. 187, ci.1 y c.38 (un 35 % de tentativas); ci.2 (30 %); c.SO (50 %)

Estas vacilaciones se presentan muy aisladamente respecto de alguna palabra en particular. Las citamos por su rareza:

- p. 122, ci.1 (gusto tan malo); ci.2 (gusto tan necio); c.SO (gusto tan desacertado)
- p. 129, m.29 (inmovilidad hiciera concierto con una tablilla) (varilla) (madera), por (inmovilidad perpetua)

Esta lucha focalizada que se empeña en encontrar el término exacto no es lo habitual en los materiales de trabajo de Macedonio. Creemos que la gran contienda se libra en el terreno de lo sintagmático, por un lado, y de los desarrollos y ampliaciones, por el otro.

Se podrían registrar unos pocos cambios de preposiciones que no alcanzan suficiente relieve en el marco del contexto general:

- p. 82, ci.2 (hay en mi novela), por (hay para mi novela)
- p. 85, c.38 (imagen en una escena), por (imagen de escena)
- p. 144, ci.1 (a la casa), por (en la casa)
- p. 211, ci.2 (en la sola compañía), por (con la sola compañía)

Entre las sustituciones ponderables cabe registrar el cambio de nombres en los personajes; dado que hemos apuntado en las notas críticas, en cada uno de los casos, las anotaciones pertinentes para que el lector disponga de tales informaciones en el transcurso de su recorrido textual, aquí simplemente enumeramos el conjunto.

1) En m.29 el personaje «¿Será un genio?», se incorpora al manuscrito con la abreviatura «Seug» (cf. p. 80, b), en los prólogos, pero luego a partir del cap I, la abreviatura es «Seu» (cf. p. 132, a); esta última abreviatura pasa a ci.1, por error, como «Sen», forma que se reitera en las demás versiones y se incorpora a las EP. En ci.1 se sustituye «Sen» por el nombre «Quizagenio».

2) En m.29 el personaje Juan Miramonte es sustituido, en ci.1, por «Pasamontes» (cf. p. 58, a).

3) En el cap. I del m.29 aparece el personaje denominado «Andaluz», que en ci.1 es sustituido por «Simple»; pero resulta que en el cap. II de la ci.1 no se hicieron las correcciones y reaparece el nombre de «Andaluz». Esta confusión de nominaciones hace que en el antedúltimo apartado titulado *Novela en Estados*, aparezcan ambos nombres en la enumeración de personajes como si fueran dos personajes diferentes (cf. p. 252, a).

4) En ci.1 figura «Leopoldo Marechal» como personaje destinatario de una carta (cf. p. 110, a), en ci.2 figura copiado el mismo nombre, luego tachado y reemplazado por el de Ricardo Nardal.

Finalmente sería conveniente hacer algunas consideraciones acerca de las transformaciones del título.

En carta del 18/JUL/1928, a I. Pereda Valdés, figura el siguiente título:

«Niña de dolor Dulce persona, de un amor que no fue conocido» OC, II, 111

A R. Gómez de la Serna, el 9/MAYO/1929:

«Niña de dolor, la Dulce Persona de un amor que no fue conocido» OC, II, 51

Estos dos testimonios son coincidentes en algunos detalles que luego no se presentan más en otros documentos: 1) no aparece Eterna en el título; 2) Dulce-Persona hegemoniza el título y el texto, ya que la novela parece tenerla como protagonista o estar dedicada a ella; 3) se utiliza la frase verbal «fue conocido».

En cambio en el m.29, recordar la fecha 17/JUN/1929, el título es:

«Novela de la Eterna y de Niña de dolor, la Dulce Persona, de un amor que no fue sabido»

En cartas a Gómez de la Serna, 9/SEP/1931 y 1/FEB/1932 el mismo título:

«Novela de la Eterna y Niña de Dolor la Dulce Persona de un amor que no fue sabido» OC, II, 53 y 55

Este es el texto que se mantiene más estable en menciones, artículos, correspondencia, etc. Sin embargo encontramos sutiles transformaciones a partir de la portada de la c.38; una de las copias registra:

NOVELA DE LA ETERNA Y LA NIÑA DE DOLOR DULCE-PERSONA,
DE-UN-AMOR QUE NO FUE SABIDO

Las correcciones agregan los guiones que contribuyen a la condensación lexical, a la originalidad de la construcción y ponen en escena desde el título un rasgo estilístico macedoniano.

En la segunda portada de la c.38, las correcciones estipulan el siguiente título:

MUSEO DE LA NOVELA DE LA ETERNA Y NIÑA DE DOLOR
LA DULCE-PERSONA, DE-UN-AMOR QUE NO FUE SABIDO

En la colación con la copia anterior, se verifica que: 1) se agregaron las palabras «MUSEO DE LA»; 2) se quitó el artículo «LA» modificando a «NIÑA DE DOLOR» y se lo antepone a «DULCE-PERSONA».

En tanto que en c.47 el título que se registra con correcciones incluidas es el siguiente:

MUSEO DE LA NOVELA DE LA «ETERNA» Y LA NIÑA DE DOLOR,
LA «DULCE-PERSONA» DE-UN-AMOR QUE NO FUE SABIDO

Aquí se repone el artículo «LA» que se había quitado, y se entrecorren los nombres propios, artificio que contribuye a resaltar los dos personajes femeninos que «ocupan» el título-texto. Este sería el último documento corregido por Macedonio en lo que se refiere al título, dado que la c.SO no tiene portada.

Con todo se presenta un testimonio tardío, de 1949, con un curioso título para la novela: se trata de la carta dirigida a J. Pinto:

Metafísica de un Dios que se asombra de ser Novela de la eterna y la Niña de dolor dulce persona de un amor que no le conocieron OC, II, 190

No disponemos de ninguna documentación que registre algo semejante; no sabemos a qué se debe este modo tan particular de referirse a la novela; nótese que se menciona el nombre de los personajes con minúscula, se quitan los guiones, no se usan las comillas y reaparece el verbo «conocer» en lugar de «saber»; por otra parte, se cambia la construcción sintáctica y se sustituye «que no fue sabido» por «que no le conocieron». Tal vez haya sido esto una mera ocurrencia de Macedonio; un enigma difícil de resolver.

Ediciones póstumas (EP.)

Existen hasta el momento solamente tres ediciones de la novela completa emprendidas al cuidado de Adolfo de Obieta, albacea y conocedor profundo del texto y sus procesos de escritura, según explicáramos en párrafos anteriores. Las ediciones a las que nos referimos llevan el mismo título, *Museo de la Novela de la Eterna*, y se concretaron de acuerdo con el siguiente detalle:

1967 – Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, con *Advertencia* de Adolfo de Obieta (CEAL)

1975 – Ediciones Corregidor, Buenos Aires, *Obras completas*, tomo VI, ordenación y notas de Adolfo de Obieta (EC)

1982 – Biblioteca Ayacucho, Caracas. Selección, prólogo y cronología de César Fernández Moreno (BA)

Básicamente estas tres ediciones coinciden pero presentan algunas diferencias, ligeras variantes y erratas que enumeramos a continuación, en un cotejo simultáneo de las tres publicaciones:

1) Al finalizar el prólogo titulado *Lo que nace y lo que muere*, en CEAL figura el texto que se cita a continuación:

Gracias, lector, por la Obligatoria que te llevas.

Tengo la suerte de ser el primer escritor que puede dirigirse al doble lector, y ya abusando de este declive me deslizo a rogar a cada uno de los que me lean, quiera comunicarme cuál de las dos novelas le resultó obligatoria. Si usted forma juicio de la obra, yo deseo formar juicio de mi lector.

Este texto no está incorporado a EC, ni BA. En la documentación, la ci.1 registra la primera frase agregada por MF, el resto lo agrega AO (cf. Apéndice, p. 268)

2) En edición CEAL, los textos correspondientes a los títulos *A los críticos* y *Carta a los críticos*, forman un único prólogo, en tanto que en EC y BA, cada uno de los títulos encabeza un prólogo independiente (cf. p. 17, d).

3) En EC se registra una errata en el siguiente título de prólogo:

«El *fanatismo* esencial del mundo» (p. 94 –subrayado nuestro)

En c.SO y la documentación disponible el texto correcto es «*fantasismo*» (cf. p. 85, a); en CEAL, el texto es correcto (p. 84), en cambio en BA (p. 241) se reitera el error. Cabe acotar que en EC, el índice registra la versión correcta.

4) En el prólogo titulado *Qué queréis: debo seguir prólogos*, en EC, p. 110, en cuarta línea se registra la siguiente errata:

y mientras no permita a mi novela la veleidad de *prolongarse* a sí misma (subrayado nuestro)

En c.SO y c.38, la palabra subrayada es *prologarse* (cf. p. 101, b); en CEAL el texto es correcto, en cambio en BA se reitera el error (p. 250).

5) Al finalizar el cap. II, tanto en EC (p. 156) como BA (p. 278), se registra el siguiente texto:

Otra veces Eterna le compra «ropitas» al Presidente y éste se rebela contra la *materialización* de la relación de amor, se rehúsa a sí mismo la actitud de amparo porque inferioriza: sólo concibe la identificación de iguales. (subrayado nuestro)

En cambio en CEAL, figura «maternalización», en lugar de la palabra subrayada. Ahora bien, este texto no figura en c.SO ni en el resto de los testimonios conservados, por lo cual no existe documentación que avale una u

otra versión; con todo, resulta evidente que el error se comete en EC, y se reitera en BA, si se tiene en cuenta la concepción macedoniana sobre el tema.

6) En el cap. XV, en EC (p. 244) y BA (p. 341) se incorpora al final un poema titulado *Vive Personal!*, que no figura en CEAL. Este poema corresponde a un cuaderno de 1947 y fue copiado por Obieta el 10/OCT/74. Téngase presente que este capítulo no figura en el texto base y que ha sido incorporado al Apéndice.

7) También en el cap. XV cabe indicar que en CEAL, los distintos *bloques* de escritura y poemas están separados entre sí por línea completa de puntos; al finalizar el capítulo se cierra con triple línea de puntos. Esta modalidad gráfica no se adopta ni en EC ni en BA.

En ninguna de las ediciones se identifican los documentos empleados, por tanto desconocemos el *modus operandi* para preparar la publicación. Suponemos que no se empleó únicamente la c.47, que pudo haber estado casi completa, sino que se fueron tomando distintas copias y que se fueron agregando las anotaciones y transcripciones registradas en papeles sueltos, márgenes y dorso de los folios.

Asimismo cabe señalar que la novela no ha sido traducida a ningún idioma.

Esta edición

Como ya lo explicáramos anteriormente, el documento seleccionado como texto básico es la c.SO, teniendo en cuenta al menos los siguientes argumentos:

1) el documento presenta correcciones de puño y letra del autor, efectuadas pocos años antes de su muerte, lo que refrenda su autenticidad y garantiza su aprobación;

2) la copia se mantuvo ordenada y abrochada, no en partes aisladas, sino completa, lo que la distingue de las demás copias y versiones de las últimas etapas;

3) El hecho fortuito de que se haya mantenido «separada» del resto de los testimonios y «ajena» a la preparación de la edición póstuma, la sustrae de suspicacias y la convierte en un parámetro de indubitable legitimidad para la contratación de las diferentes versiones.

Si bien el ordenamiento y la certeza del texto base contribuyeron notablemente al rigor de los cotejos y a la organización del resto del material, por otra parte generó algunos problemas. Así, por ejemplo, se podría mencionar el hecho de que la c.SO no incluye algunos prólogos (*Lo que nace y lo que muere*, *Prólogo metafísico*, *El Hombre que fingía vivir*, etc.), de los que, no sólo se dispone de testimonios fehacientes, sino que además figuran entre las redacciones más antiguas del texto. No contamos con datos, ni pistas que justifiquen la exclusión de estos textos de la c.SO. Ante el dilema de incluirlos o no en el cuerpo del texto, en el conjunto de los demás prólogos, decidimos incorporarlos en un Apéndice, después del texto base, mencionando en nota la documentación utilizada. Esta opción, si bien respeta las exigencias metodológicas estipuladas,⁷

⁷ «...en efecto, entre los textos revisados por el autor, es el texto más reciente el que debe considerarse como la expresión de su última y definitiva voluntad. Y la última voluntad del autor es la única que el editor es autorizado a tomar como texto-base de la edición crítica.» G. Tavani,

no deja de vulnerar la planificación integral de la obra; para ser más justos se podría decir que el «espíritu» del proyecto se ve en cierto modo interferido, contrariado...

Hacemos esta arriesgada conjetura teniendo en cuenta las características que la investigación arqueológica del texto ha revelado: el aval a una dinámica pluralidad; la legitimación de todas las versiones, en digresión y glosa perpetua; la exhibición de un metódico desorden que desafía los criterios excluyentes. En fin, no podemos dejar de reconocer que, si lo más «científico» es excluirlas, lo más «macedoniano» sería incorporarlas.

Figuran también en este Apéndice, el polémico conjunto de textos «poéticos» al que nos referimos en el párrafo *Materiales pre-textuales* (pp. LXIII-LXIV) y se transcriben, además, textos inéditos que aportarán nuevo material de estudio y que, al mismo tiempo, dan un indicio cierto de cuánta redacción fue quedando en el camino.

Las variantes textuales se consignan entre ángulos < >, en el margen derecho y continúan a pie de página cuando el espacio no es suficiente. Antes de cada variante se registra la abreviatura correspondiente a la fuente documental. Los agregados se ajustan a las mismas normas, con la particularidad que requieren estos datos: se consignan las primeras palabras del texto agregado y las palabras finales, con puntos suspensivos entre uno y otro extremo, después del cierre del ángulo se especifica si el agregado corresponde a letra de MF, a AO, o si fue escrito «a máquina».

Las notas críticas se ordenan alfabéticamente en cada página, en tanto que las notas explicativas se enumeran consecutivamente y remiten al final del texto.

Teniendo en cuenta que el objetivo fundamental de las notas críticas es brindar información variada y precisa iluminando el texto desde diferentes perspectivas con miras a posibilitar el ejercicio de una lectura enriquecida y un dinámico trabajo interpretante, se han aportado datos y comentarios sobre los siguientes aspectos: 1) procesos de producción textual; 2) construcciones lingüísticas y estrategias discursivas; 3) procedimientos narrativos y ensambles estructurales; 4) configuraciones semióticas del estilo macedoniano; 5) exégesis temático-conceptual; 6) intertextualidad con el resto de la producción del autor.

Finalmente advertimos que muchos pasajes que figuran en la edición póstuma, no fueron incluidos en esta edición por falta de testimonios fidedignos que los avalaran; dado que han transcurrido más de veinte años desde la preparación de dicha publicación, lo más factible es que se haya extraviado bastante material. Con todo, el lector podrá comprobar que las ausencias y las presencias, en una y otra edición, no modifican sustancialmente el proyecto novelesco. Nuestra edición no abre juicio, ni desmiente las ediciones anteriores, simplemente se ajusta a la documentación a la que se tuvo acceso en esta instancia, sin descartar —claro está— la todo-posibilidad de futuros hallazgos que promuevan nuevas ediciones diferentes de «lo mismo», cumpliendo cabalmente el legado macedoniano.

«Metodología y práctica de la edición crítica de textos literarios contemporáneos», en *Littérature Latino-Américaine et des Caraïbes du XX^e siècle, Théorie et Pratique de l'Édition Critique*, a cargo de Amos Segala, Roma, Bulzoni Editore, 1983, p. 67.

Bibliografía

Apoyo teórico y metodológico

- aa.vv. - *Méthodologie et pratique de l'édition critique des textes littéraires contemporains*, responsable de la publicación: Amos Segala, Université de Paris X-Nanterre, cahier n° 8 (Colección Archivos), 1985.
- *Littérature Latino-Américaine et des Caraïbes du XX^e siècle. Théorie et Pratique de l'Édition Critique*, a cargo de Amos Segala, Roma, Bulzoni Editore, 1988.
- *Humor, Ironía, Parodia*, Madrid, Espiral/ Revista n° 7, Ed. Fundamentos, 1980.
- *Estética de la recepción*, Madrid, Arcos/ Libros, 1987.
- *La actual ciencia literaria alemana. Seis estudios sobre el texto y su ambiente*, Salamanca, Eds Anaya, 1971.
- *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Bs. As., Eds. Signos, 1970.
- ALTAMIRANO, C. y SARLO, B. *Literatura / Sociedad*. Bs.As., Hachette, 1983.
- ANGENOT, M. «Intertextualité, interdiscursivité, discours social», en *Texte*, n° 2, Canadá, 1983, p. 101-113.
- BATJIN, M. M. *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.
- BAKHTINE, M. *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, 1978.
- BARTHES, R. *¿Por dónde empezar?*, Barcelona, Tusquets eds., 1974.
- *El placer del texto*, Bs. As., Siglo XXI, 1974.
- *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980.
- BENJAMIN, W. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones 1*, Madrid, Taurus, 1980.
- *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones 2*, Madrid, Taurus, 1980.
- *Discursos interrumpidos 1*, Madrid, Taurus, 1973.
- BOURDIEU, P. «Campo intelectual y proyecto creador», en *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1971, p. 135-182.
- *Campo del poder y campo intelectual*, Bs. As., Folios Ed., 1983. «Espacio social y génesis de las clases», en *Espacios*, Bs.As. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, n° 2, 1985, p. 24-35.
- BLOCK, L. B. de, *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, México, Siglo XXI, 1984.
- CIORAN, E. M. *La tentación de existir*, Madrid, Taurus, 1979.
- DELLA VOLPE, G. *Crítica de la ideología contemporánea*, Madrid, Comunicación, A. Corzón Ed., 1970.
- ECO, U. *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Nueva Imagen + Lumen, 1978.
- *Obra abierta*, Barcelona, Ed. Ariel, 1979.
- *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.
- *De los espejos y otros ensayos*, Bs.As. Lumen, 1988.
- ERLICH, V. *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- GARRONI, E. *Proyecto de semiótica*, Barcelona, G. Gili ed., 1975.
- GRAMSCI, A. *Cultura y literatura*, Barcelona, Península, 1972.
- GREIMAS, A. J. *La semiótica del texto*, Barcelona, Paidós, 1983.
- JANKELEVITCH, W. *La ironía*, Madrid, Taurus, 1986.

- KRISTEVA, J. *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1974.
- «La palabra, el diálogo y la novela», en *Semiótica*, Madrid, Ed. Fundamentos 1978, t. I, p. 187-226.
- MASIELLO, F. *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Bs.As., Hachette, 1986.
- MIGNOLO, W. *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Ed. Crítica, 1978.
- «Semantización de la ficción literaria», en *Dispositio*, Universidad de Michigan, vol. V-VI, n° 15-16, 1981, p. 85-127.
- PEIRCE, CH. S. *El hombre, un signo*, Barcelona, Ed. Crítica, 1988.
- SANGUINETTI, E. *Por una vanguardia revolucionaria*, Bs.As. Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972.
- TODOROV, T. *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, París, Ed. du Seuil, 1981.
- TOMACHEVSKI, B. *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal/ Universitaria, 1982.
- TORRE, G. de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1971, t. II.
- VOLOSHINOV, V. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Bs.As., Nueva Visión, 1976.
- WILLIAMS, R. *Cultura*, Bs.As., Paidós, 1982.

Consulta general

- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-americana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
- FERRATER MORA, J. *Diccionario de filosofía*, Madrid, Alianza Ed., 1979, 4 tomos.
- PEREZ-RIOJA, J. A. *Diccionario Universal*, Madrid, Tecnos, 1977.
- SANTILLAN, D. A. de, *Gran Enciclopedia Argentina*, Bs.As., Ediar S.A. Eds., 1960, 8 tomos.

II. EL TEXTO

MUSEO DE LA NOVELA DE LA ETERNA

Macedonio Fernández

Establecimiento del texto y notas
Ana María Camblong

NOVELA DE LA ETERNA
Y LA
NIÑA DE DOLOR LA DULCE-PERSONA,
DE-UN-AMOR QUE NO FUE SABIDO

c.38 <MUSEO DE LA> agr.
MF.

(CON LA DOCTRINA DE LA ARTISTICA)

Dedicada al Lector Salteado

por

Macedonio Fernández

(De los cinco aplausos que hay: el de llamar al «mozo»; el de espantar las gallinas de un jardín; el de cazar una polilla al vuelo; el de autor u orador que dice, comenzando otro párrafo y aplaudiendo lo anterior: «Perfectamente entonces», «muy bien», «siendo así»; y el final de ópera, tan largo que no puede explicarse sino como el aplauso de la ópera a sí misma, —¿cuál será para esta Novela?^a

c.38 | <Cuando llegue...

^a Cf. este texto con p. 111, nota e y Apéndice, p. 304.
c.38 | <...el caso de describir a Quizagemio interrumpir la descripción diciendo: AH! pero si tengo una fotografía que me ahorrará esta descripción. Pero como siempre, el fotógrafo pago se atuvo concienzudo a no hacer caso a fisonomía de cliente con un póngase ésta que le sentará más». Entre fotos y descripciones verbales optemos por decir «era un buen mozo.» agr. MF.

MUSEO^a
 DE LA NOVELA DE LA «ETERNA»
 Y LA NIÑA DE DOLOR, LA
 «DULCE-PERSONA» DE-UN-AMOR
 QUE NO FUE SABIDO

Con un Final de Muerte Académica: Presentación en el arte,
 y en la vida. De un uso sabio de la Ausencia, equivalencia
 voluntaria de dulcificada muerte.

Y un acto previo de Maniobra de los Personajes: muestra de
 respeto y garantía al Público Lector que por primera vez se le
 tributa.

ci.2 <Con un... muerte.>
 agr.MF

c.47 <Y un acto... tributa.>
 agr.MF

^a El texto base, c.50, carece de portada; se desconoce la causa de esta falta, lo más probable es que se haya extraviado; se conserva sin embargo el folio correspondiente a la c.47, con correcciones de MF.

DEDICATORIA A MI PERSONAJE LA ETERNA^a

ci.2 <Definición de lo que se llama «Ella»>

El ímpetu máximo de la altruística,^b de la piedad sin ningún elemento vicioso confuso o demencial en el acto de abnegación y acudimiento lo he conocido en la Eterna: nada de lo que recuerda la historia o publica o comenta la crónica prepara para comprender el ímpetu de su Acto de Piedad, fulmíneo y total. La más gallarda Prontitud del alma es el salto altruístico de socorrimento o de alegría o consola- ción con ímpetu total e instantáneo con que se mueven los pasos de la Eterna.

En

Pronto^c Mayor

(La Sublime Presteza la hallé yo)

Estaba en la Eterna; y noquiera se vio.

Noquiera y en nadie su rayo se vio.

La Realidad y el Yo, o principalmente el yo, la Persona (haya o no Mundo) sólo se cumple, se da por el momento altruístico de la piedad (y de la complacencia) sin fusión, en pluralidad. El acto no instintivo de Piedad, reteniéndose el lúcido discernimiento de pluralidad, sin confusión del Otro con el Nosotros, es la finalidad del Haber Algo y es lo sólo ético: ser otro todavía en el hacerlo todo por un otro.^d

ci.2 <crónica, Sócrates...>

ci.2 <prepara a comprender él>
 agr.MF

ci.2 <Es decir: el acto>

ci.2 <Piedad sin mantenerse>

c.47 <Haber Algo del Mundo>
 agr.MF

^a De la dedicatoria se conservan cinco folios discriminados de la siguiente manera: 1) un manuscrito de AO (tal vez tomado al dictado); 2) ci.2, un folio que al pie tiene fecha «1941» (tachada), con agr.MF; c.47, un original y duplicado, el original con agregados de MF.

ci.2 <...mi Jesús, son pálidos comparados al ímpetu>

^b Neologismo para designar la entrega plena en amistad y amor, dice Macedonio: «Y que llamo Pasión sólo a la Altruística y no doy ningún valor ni sentido a nuestras animalidades sexuales, extrañas a todo lo Ético y lo Artístico.» carta a N. González, 1951, OC, II, 74.

^c Utiliza la acepción familiar de «pronto» (sust), movimiento repentino a impulsos de una pasión u ocurrencia inesperada.

^d El hipérbaton en la construcción oracional se refuerza con la distribución espacial y la inserción parentética, logrando un efecto de extrañeza y dificultad en la comprensión del texto.

A;

Persona Máxima

Capaz de fijar el tiempo. De compensar la muerte, De cambiar el pasado. De c.SO <fijar de eternidad>

Y, si genial en el Si, de matar:

Con su No

Con su olvido

Con su comicación^a

Con su avergonzar

Mas siempre dolorosa de su pasado no dimitible, no desasible.^b

Obras del Autor, especialista en novelas^a

La Novela que Comienza	
La Novela Impedida	c.47 <Por vicio redhibitorio> agr.MF
La Novela que no Sigue	
La Novela de Encargo	
La Novela Salida a la Calle, con todos sus personajes, en ejecución de sí misma.	ci.2 <con todos sus personajes> agr.AO
La Prólogo-Novela, cuyo relato se da a escondidas del lector en los prólogos.	e.SO <relato se hace> ci.1 <La Prólogo... en los prólogos> agr.AO c.38 <La... sin Fin> agr.AO
La Novela sin Fin	
La Novela escrita por sus Personajes	
La Novela Inexperta, que se atarea en ir matando por separado a «personajes», ignorando que seres escritos mueren todos juntos en un Final de lectura.	c.38 <La Novela... lectura> agr.MF
La Novela que termina antes del desenlace	c.47 <La Novela en Estados> agr.AO
La Última Novela Mala	c.38 <La novela... desenlace> agr.AO
La Primera Novela Buena	c.SO <No incluyo la Novela Gaseiforme porque es de un cubano> agr.MF
La Novela Obligatoria ^b	

^a en ci.1 y c.38 concluido este texto enumerativo, a renglón seguida figura el título *Lo que nace y lo que muere*, ambos documentos con correcciones de MF. En cambio en ci.2 y c.47 el texto de dicho prólogo aparece en página independiente, separado de este prólogo. La falta de *Lo que nace y lo que muere* en c.SO es inexplicable, lo más probable es que se haya extraviado; en EP figura a continuación de la *Dedicatoria*...; véase el Dossier.

^b El catálogo es una parodia de la enumeración que hacen habitualmente los autores de sus publicaciones; la reiteración exagerada del comienzo de los títulos es una letanía que se burla de lo «obvio» y reniega del aburrimiento de tales listas; el resto de las acotaciones son pertinentes a la concepción estética que se desarrollará en este texto.

^a La «fabricación de palabras» es incesante en el laboratorio textual de Macedonio, sus procedimientos son variados, pero es típico el modo de operar que se sigue en este caso: a la base morfémica se liga una sufijación anómala; los objetivos y los efectos estilísticos son diferentes: humorísticos, líricos y metafísicos. En este caso la alteración léxica remite a una manera particular del personaje de concebir lo cómico y lo ridículo de la vida.

^b Para «desasible» vale lo dicho en la nota anterior, agregando que en otros pasajes del texto también se detecta la reiteración de palabras con el mismo sufijo muy cercanas en el sintagma, a la busca de un refuerzo explicativo enfático, o bien de un efecto irónico.

Todo se ha escrito, todo se ha dicho,^b todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aun 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.

Una frase de música del pueblo me cantó una rumana y luego la he hallado diez veces en distintas obras y autores de los últimos cuatrocientos años. Es indudable que las cosas no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo.^c

c.47 <oyó Dios...>

^a En c.47 el título <Prólogo al universo> agr.AO; en EP <Prólogo a la Eternidad>.

^b Entre los supuestos fundamentales de su concepción estética, Macedonio sostiene que siempre se trabaja sobre lo «dicho» y «hecho» por otros; hay una consciente y manifiesta inscripción en una tradición cultural determinada. Este principio lo encontramos en Borges explorado en múltiples direcciones. Cabe acotar, empero, que tal convicción no le impide considerar posible «lo nuevo», lo original, lo creativo; la dialéctica entre estos términos puede rastrearse en todo el texto.

^c En un cuaderno de abril de 1929, p. 148, Macedonio anota: <Una página cualquiera/Podía hacerse una novela con lo que los personajes creen que se ignora, se sabe y se piensa de ellos, por ejemplo que el amor que no fue sabido (como cree Dulce-Persona) fuera sabido, o no existiera en ella o no se la creyera capaz de amor.>

Novela verdadera. Como verdadera novela no debe contener verdad. Novela de los personajes.

Ya todo se ha escrito, ya todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que se le decía y todavía no había creado nada, nada había. Eso mismo también ya se ha dicho. En 1929 me cantó una mujer de pueblo rumana una frase popular digna de Beethoven y que en la historia musical de los últimos 400 años la he encontrado diez veces con distinto autor.>

c.47 <...que le decían y aun no había creado el mundo, todavía no había nada.>

No hay peor cosa que el frangollo, si no es la fácil perfección de la solemnidad. Este será un libro de eminente frangollo, es decir de la máxima descortesía en que puede incurrirse con un lector.

He hecho lo que pude para que en zurcido de múltiples pasajes de mi prosa novelística, que arrastra consigo infatigables remiendos de revisión, no se adviertan costuras:

Pero sé que me aguarda una personalísima inmortalidad compensatoria: pasarán las generaciones de lectores de vidriera y nadie comprará, nadie leerá; sin críticas, pues, tanto vale el buen zurcido y la no lectura sumados, quedará intacto de fama.

Esta será la novela que más veces habrá sido arrojada con violencia al suelo, y otras tantas recogida con avidez. ¿Qué otro autor podría gloriarse de ello?

Novela cuyas incoherencias de relato están zurcidas con cortes horizontales que muestran lo que a cada instante hacen todos los personajes de la novela.^b

Novela de lectura de irritación;^c la que como ninguna habrá irritado al lector por sus promesas y su metódica perfección de inconclusiones e incompatibilidades; y novela empero que hará fracasar el reflejo de evasión a la lectura en el lector, pues producirá un interesamiento en su ánimo que

c.SO₁ <lector, salto...>

c.SO₂ <costuras; y me...>

c.SO <nadie... fama> agr.MF

c.SO <transversales>

^a En c.47 figura título *Perspectiva*, estas copias tienen correcciones de MF, de lo que se deduce su conformidad con dicho título; en EP ídem.

c.SO₁ <...otra mayor descortesía aún, tan usada: la del libro vacío y perfecto.>

c.SO₂ <...hago un mérito de confesar lo que nadie descubriría, porque si algún libro costó trabajo fue éste, y yo creo que todo el arte es labor y muy ardua.>

^b La exhibición de procedimientos es una exigencia tenaz en la escritura macedoniana —no sólo en este texto, sino en toda su producción— que se explicita en sus *Teorías*: «Arte consciente en el artista, es decir de posesión clara de toda la teoría estética de su arte y obra, no de espontaneidades (...) Arte de trabajo a la vista, es decir para lector consciente, y hecho con recursos ostensibles.» OC, III, 242.

^c El autor advierte constantemente que su arte, no sólo no confirma los cánones a los que está habituado el lector, ni intenta seducirlo, sino que además, hay una sistemática frustración de expectativas configurando un horizonte receptivo desconcertado, alterado, confundido y en fuga.

lo dejará aliado a su destino —que de muchos amigos está necesitado—.

En fin tuve una rabia de tres días por la última organización y revisión del desorden de esta novela; felizmente uso puño postizo y había guardado todos los que usé desde que comencé a pensarla; aproximadamente mil puños contenían todos los apuntes, además de mil veces una docena de libretitas y blocks y hojas sueltas;^a lo eché todo en un rincón de mi aposento y me tiré al suelo tres días desde que salía de la cama: rabiaba y lloraba, y chillaba como cien veces: Última vez que escribo para publicar. ¡Hermoso trabajo escribir!

Si la Eterna me hubiera visto, hubiera reído tanto que arriesgaría enfermar mentalmente porque es malo reír y no querer reír y ésa es su risa ante el Rezongar; nunca lo comprendió al Rezongo. ¡Qué criatura desesperante! y yo lo aprecio tanto y me es tan esencial que le he comprado una costosa y ornamentadísima boquillita de vinagrol, materia que he encargado se descubre y solidifique para boquillas de fumar rezongos.

c.50 <Hermoso... escribir>
agr.MF

c.50 <la risa de ella>

c.47, <El rasgo que...>

^a La descripción humorística no invalida la exposición de la trastienda productiva: el ya «mítico» desorden de los textos de Macedonio constituye, no un mero dato biográfico, sino parte constructiva de su discurso y de su concepción del trabajo intelectual. El pensar-escribiendo se cumple en cualquier momento, en cualquier lugar, en cualquier papel-a-mano; la idea, la reflexión ocurre en la escritura misma («ocurrencias» macedonianas) y proliferan en anotaciones que a la hora de la publicación solicitan organización «libresea», lo que obviamente queda a cada paso burlado por el «farrago textual» macedoniano. La preparación de esta edición no estuvo eximida de tales condiciones.

c.47, <...supremamente levanta en ella el borbotón mortal de la Risa es ese rezongo más típico en el varón «¡Pataditas en el suelo!» exclama, y no puede refrenarse de atizarlo. Alguien estuvo a punto de morir, ahogado de furor, por el arte y paciencia con que en una larga conversación telefónica, buscada por ella y que comienza con palabritas de alivio y condolencia, lo lleva a la última desesperación del ridículo haciéndole sentir que ha caído en algún notable exceso de pataditas en el suelo. Este misterio de la Eterna que sólo yo conozco es: que halla más bondad en el sentimiento del hombre que en el alma de la mujer, y quisiera corregir aquel defecto del carácter del varón. Dos son pues los Misterios de la Eterna: genial en darse a toda dicha ajena; genial en la percepción del Ridículo hasta enfermar ella y los otros, por su propia Risa. Por eso ella es Misterio, que nunca conocí.> agr.MF.

Todo el dolor de lo humano sin precisión de que padre e hijo se enamoren de la misma, sin que hermano y hermana se deseen sensualmente, sin el parentesco, o la aberración sexual, o la ceguera, o la locura haciendo la Tragedia, y^b

Toda la dicha de lo humano sin casamiento del millonario con la obrera, sin necesidad de que para que un matrimonio sea feliz deba la mujer ser fea y el marido ciego, sin poderíos ni glorias, por la sola certeza de la Pasión.^c

ci.1 <Todo el...>

c.50 <sin necesidad>

^a Un pl.s. registra la matriz primigenia del texto, posterior al n.29; la estructura de la redacción se mantiene pero se hacen agregados; en c.38 se consigna título <Dolor y Dicha>, testado; no vuelve a aparecer en las demás copias.

ci.1 <...dolor de lo humano presentado sin precisión de que padre e hijo se enamoren de la misma, sin el Parentesco, o la aberración sexual, haciendo la Tragedia, y

Toda la dicha de lo humano sin casamiento del millonario con la obrera, sin poderíos ni glorias, por la sola certeza de la Pasión.

Todo el dolor humano es posible sin necesidad de que padre e hijo se enamoren de la misma, sin que hermano y hermana se enamoren sensualmente, o la madrastra del hijastro, y toda la felicidad máxima es posible sin que se requiera para ello una pareja de una mujer fea con un hombre ciego, sin la necesidad de que, para que un matrimonio sea dichoso, deba la mujer ser fea y el marido ciego.> Se consigna la versión completa, pues resulta imposible registrar las variaciones textuales en el margen; esta transformación global del texto en nuevas redacciones, y registrar las correcciones, no es el procedimiento habitual de Macedonio, pocos son los textos que se reescriben completamente.

^b Todos los testimonios mantienen esta distribución particular del texto interrumpido en el nexo sintáctico que articula «Todo el dolor» y «Toda la dicha» dando realce a la contraposición de los opuestos.

^c Existen copias mecanografiadas en las que el texto de este prólogo se incorpora al prólogo anterior enlazado por la palabra «Luego», alternativa seguida por la EP; c.47 coincide con texto base.

El mayor peligro que se corre publicando a esta altura de la vida una novela, es que se nos ignore la edad; la mía es de 74 años,^b y espero que esto me evitará un prospectivo juicio como éste: «Para ser la primera novela buena, no está del todo mal; y siendo la primera novela del autor, le auguramos un halagüeño porvenir si no persevera, con firme voluntad y disciplina, en sus inauguraciones estéticas.^c De todos modos, esperamos sus futuras obras para cerrar nuestro juicio definitivo». Con tal postergación, me quedo sin posteridad. Y esto sería prematuro. No a cualquier edad es sentador que el crítico nos acuerde la postergación de juicio que se concede para noveles, y gaste confianza en nuestro porvenir.

c.38 <No a... porvenir.>
agr.MF

^a En c.47 título <Prólogo a mi persona de autor> agr.AO; este título figura en EP.

^b La edad que figura en c.47 y EP es de 73 años; en c.SO el número aparece corregido con lápiz, pues la lectura y revisión de la copia se hizo en 1948.

^c El texto se presenta, de mil maneras diferentes como un experimento inaugural, diciendo su originalidad, pero también los riesgos que esto implica; en tanto que su autor se presenta encuadrado en la vanguardia, lo que es motivo de reiterados chistes sobre su edad avanzada, su atraso en incorporarse a la literatura convertido en un *viejito vanguardista*; este es uno de los tópicos recurrentes en la ironía de sí mismo.

NOVELA DE «LA ETERNA» Y DE NIÑA DE DOLOR, LA «DULCE-PERSONA» DE-UN-AMOR-QUE NO FUE SABIDO^a

Célebre novela en prensa, tantas veces prometida que la vez que sale,^b el autor no le ha jugado un boleto.

Nadie muere en ella —aunque ella es mortal— pues ha comprendido que, gente de fantasía, los personajes, perece toda junta al concluir el relato: es de fácil exterminación. Tarea innecesaria que se toman los autores, con peligro de olvidos y de repetirle la muerte a alguno, de dar aquí y allá expiración a cada protagonista, como anda el sacristán apagando luces hacia el fin de la misa, por no dejar al pez vivo sin agua, al «personaje» sin novela.

Y más, que tengo seguridad que nadie vivo^c se ha entrado a la narrativa, pues personajes con fisiología, además de muy estorbados de cansancios e indisposiciones, —por lo que no se ve a protagonistas enfermarse y retirarse en cura, sino sólo representar enfermarse como parte de su trabajo y continuar figuración activa de enfermos y moribundos— son de estética realista y nuestra estética es la inventiva.

Obra de imaginación que no cabe de sucesos —con peligros de estallar la encuadernación— y tan precipitados que ya han empezado en el título para que quepan y tengan tiempo; el lector llega tarde si viene pasada la tapa.

^a En c.38 título <Andando> agr.AO; en EP el mismo título.

^b Los círculos intelectuales argentinos, particularmente los vanguardistas jóvenes aguardaban con gran expectativa la novela del «maestro». Dice, por ejemplo, Canal Feijóo, 19/MAR/31: «¿Cuándo aparecerá su enorme novela? La espero con ansiedad casi angustiada. Creo que en igual situación se hallan todos los que saben qué figura se da en usted para nosotros. Usted no podría declinar el deber absoluto de hacer esa obra, de entregarla pronto al mundo. (...) ¿Qué falta?» OC, II, 264.

^c En la novela macedoniana nadie muere, pero también nadie vive, el mundo ficcional impone condiciones diferentes que se explican y desarrollan tanto en los prólogos como en el mismo discurso ficcional.

Perspectiva del presente intento^a

Pretendo hacer la primera «novela», no del día en que aparezca por la mañana, que en esto todas tuvieron su minuto de primeras; me he retardado demasiado en Literatura; me urge madrugar, pues para algo se apura el demorado; para llegar adonde no sea tarde y yo he visto que no es tarde en el género «novela»: lo empezará un moroso. Repetiré: pretendo hacer la primera novela genuina artística. Y también la última de la pseudonovelas; la mía hará última a la que la preceda pues no se insistirá más en ellas.^b

c.38 <que en... primeras agr.MF

m.a. <y lo empezará>

m.a.₁ <La mía...>

^a La redacción original se encuentra entre los m.a., folio suelto cortado por la mitad, no incluido en m29. Este texto figura en el prólogo titulado «El autor también habla» en EP, a continuación se incorpora «Obras del Autor, especialista en novelas» que en c.SO es un prólogo independiente. Cf. p. 7.

^b Destacamos el *gesto inaugural* —expresado de diversas maneras— inscripto en la tradición del género novelesco: esgrime la originalidad de su proyecto y cierra, al mismo tiempo, una etapa de procedimientos saturados; la autopresentación del texto como *corte*, como inicio que invalida y descalifica lo anterior, es propia de los movimientos vanguardistas. Todo el conjunto de prólogos puede leerse como un «manifiesto de vanguardia».

m.a. <... presente será una novedad sólo para el público general; el de los artistas ya lo ha examinado todo y lo que hago ya está sabido o presentado aunque no hecho. No he de sorprenderlo.

Mas creo que el público no artista puede comprender pronto el genuino arte si se quiere ser modesto y explicativo con él.>; este texto aparece testado en c.38.

A los críticos

El suicidio ha hecho escritores gloriosos a algún mediocre; antes de él puede llegar esa «segunda edición» que calma tanto; el suicidio que espere hasta tener razón. Corregir es casi todo en el Exitó, es lo que hace geniales.^a Seré el autor de una carta a los críticos, la «carta al comisario», pero de seguir viviendo: el suicidio no es corregible. Corregir, corregir, es el otro gran Poder;^b así esta novela empezada a los 30 años, continuada a los 50 y a los 73,^c tiene finalmente lo supremo: un sujeto de Buen Gusto como autor, tercero y corregido, resultante; de los tres el menos iluso quizá llegue a la orilla.

^dSoy el uno que os comprendió, el primero que aferró vuestra definición esencial: sois los eternos esperadores de la Perfección, y los cotidianamente reducidos a elogiadores de la encuadernación, obligados por la frustración uno tras otro, día a día, de algún poema, la novela, el libro; sois los únicos que amáis y concebís la perfección; los escritores nada de esto, publicadores de borradores, libros de apuro, de oportunismo, de rumbo; la Perfección vendrá algún día en un libro, tal como con razón la esperábais y concebíais: hasta

c.47 <algún insignificante>

c.47₁ <edición. Pero...>

c.47 <en lugar de la «carta al»>

c.47 <pero de seguir... Buen gusto> agr.MF

c.SO <como autor... orilla.> agr.MF

c.47 <Carta a los críticos> c.₁ <Soy el único>

c.SO <del poema> <algún agr.MF

c.47₁ <... más precauciones he tomado contra el verdadero suicidio que es el vivir después de fracasar.>

^a Macdonio valoriza profundamente la relectura y corrección del texto. En carta a L. Naboulet, 25/ABR/49, dice: «...no se debe cesar de corregir; el talento no es más que trabajo y lo más de ese trabajo es corregir; hasta diré: el talento es algo innato y mucho de corregir». OC, II, 106.

^b «Corregir»/«Éxito»/«Poder», la mayúscula pone en relieve palabras claves, en este caso tres términos de una fórmula que opera sobre el discurso literario: los juegos con los factores de poder y los mecanismos de legitimación; si el «corregir» busca la concreción exhaustiva de una concepción estética, no es por ello ajena a los tributos del reconocimiento público.

^c El autor muestra el largo proceso de producción textual; la última edad mencionada coincide con la versión 1947, revisada en el '48, cf. p. 12, b.

^d En c.47 y c.SO el subtítulo aparece testado; en EP se incluye; en CEAL, forma parte del prólogo «A los críticos»; en cambio en EC y BA, son dos prólogos independientes con sus títulos respectivos.

ahora no se ha visto perfección sino en la gracia y poder moral de algunos hombres y mujeres que todos llegamos a conocer alguna vez y que nunca arribarán a la publicidad histórica ni cotidiana.

Pero estáis bien en esperar y estoy seguro de que el día que aparezca en Libro aplaudiréis todos unánimes, inmensamente agradecidos.

Los escritores, los que no acabamos de entender que ha tiempo debiéramos habernos acogido a la actitud de críticos sabiendo qué terrible fatiga es construir un libro en estrictez de arte y qué mínima la probabilidad de acertar, no sólo sufrimos sino que nos marchitamos pues no hacemos el Libro y en espera de hacerlo perdemos la simpatía de esperar encontrarla en las tentativas de otros.^a

Yo no logré una ejecución hábil de mi propia teoría artística. Mi novela es fallida,^b pero quisiera se me reconociera que soy el primero que ha usado el prodigioso instrumento de connotación concienzuda que es el personaje de novela en su verdadera eficiencia y virtud: la de connotación total de la conciencia,^c y no la de ocupación trivial de la conciencia en un tópico particular, efímero, precario, de ella, y que con ello y algunos otros pensamientos que van formulados en el conjunto del libro, encamino, hago más llegadora esa Perfección que vosotros esperáis, purificante, y ejemplificando algo también, una severa doctrina del arte literario.

Si me equivoco, no seré el primero ni el último. Podéis sentenciarlo con todo rigor.^d

Yo bien comprendo que mi obra os dejará esperando la Perfección, quizá más agudamente. Si más agudamente, mi libro sirvió.

Yo soy el alguno que adivinó que sabéis lo que no es la Perfección^e y sabéis que no es imposible; por esto os quedáis en la labor con toda vuestra paciencia y cortesía. Porque si hubiérais faltado el día en que Kafka¹ publicó moriríais de

^a La confrontación escritor/crítico ajusta en este prólogo viejas cuentas simbólicas entre dos discursos que se disputan prestigio, poder y grados de creatividad intelectual. La ironía alivia deja al descubierto una mirada condescendiente, socarrona hacia la impotencia del crítico que no pudo ser escritor, sin dejar de reconocer efímicamente que el destino de sus textos no podrá obviar la presencia del discurso crítico.

^b Este juicio acerca de sus logros como artista, teórico y pensador se reitera en otros pasajes; Macedonio considera que en arte ha sido un gran planificador, un generador de propuestas, pero no un escritor literario.

^c El logro máximo de la novela macedoniana es metafísico, y en tal sentido el autor considera haber alcanzado lo que se propuso.

^d La ironía y la parodia de la frase hecha, el lugar común, el estereotipo se inserta generalmente en la crítica risueña a la solemnidad, a la pedantería, al pontificado «rigor» de actividades académicas y culturales.

^e La ironía se construye con la negación y la contradicción en torno de la exigencia valorativa de los críticos siempre parapetados en la perfección imposible.

desesperación. ¡Lo esperábais hacía siglos! Falta cuando Gómez de la Serna,² cuando Supervielle³ publicó y eran la perfección que sabíamos posible.

Y éramos los críticos los únicos quizá que no se entonaban con la frasecita «Aquí nada hay perfecto».^a

M.F.

^a Nótese el plural en el que el sujeto de la enunciación se une a los críticos para negar la caída en el lugar común típico de los críticos; se cita a los «otros» apropiándose de sus sentencias, provocando una ambigüedad extrema en las posiciones del que critica y los criticados.

nuestras ropas recogiendo, que no las toque el pálido pavor acercándonos.^a

Todo lo que son tristes sus ojos es alto mi ser, mi ser de espera. Y el instante pasa. Mas una vez, y lo haré, había que hendir esa sombra, que no volverá más.

Aun no lo crees. Tampoco yo te adivinaba. Lo imposible que tú eres. Lo imposible de la Respuesta a la muerte, que yo tengo. El todo-amor que tú eres; el todo-conocer que yo traía.^b

A tí, existas o no, dedico estas páginas; eres, por lo menos, lo real de mi espíritu.^c

m.29 y c.38 <habrá que>

c.S0 <dedico esta obra>

c.S0 <espíritu, la Belleza eterna>

m.29 <eres... Belleza Eterna>
agr.MF

Presentación para la Eterna^a

Hesitación.^b

Como esos días invernales de tormenta y sol, que temblorosos se apagan por instantes y hacen del mundo espectáculo del torcedor de la Indecisión, tuve algunos míos, luego de conocer a la Eterna, en que entre ella y el Arte y el Misterio, vacilé, en tanta oscuridad y apocamiento venía yo. Del todo desextraviado,^c vivo desde entonces en el hallazgo.

Entre todas las veces que logré fe en mí, sólo la de ella fue presta.

Y sólo porque ella quiere sonreír una última vez a su amor desde fuera de este amor, desde el Arte, compongo este libro que no necesitamos.

Nada difícil es que sea él poco importante, pues lo hice ya mucho antes iniciado en escepticismo, no del Arte sino de que para nosotros guardara el Arte ya consulta alguna.^d

Pájaro de tormenta no cernirá, no cruzará en nuestro amor.

¿Pero aquella sombra del Fin, de la Ocultación...?

Cuando nos llega nos estrechamos, nuestras figuras y

c.38 <yo> agr.AO

m.29 <lo hice, ya mucho con escepticismo>

c.S0 <¿...?> agr.MF

^a En m.29 <Prólogo VII/Dedicatoria>; <Presentación para la Eterna> agr. MF.

^b Todos los pasajes del texto dedicados a la Eterna son particularmente enigmáticos y una composición del discurso diferenciada del contexto: en este caso adquiere relieve el punto y aparte y la escasa subordinación sintáctica.

^c El *bricolage* lexical aparece para apoyar emergencias discursivas que tienen gran dificultad en explicar acontecimientos muy particulares, concienciales o metafísicos: «desextraviado» liga un prefijo anómalo, para indicar la condición de aquel que volvió o tuvo que desandar el extravío; el neologismo macedoniano, generalmente, no tiene un objetivo puramente estético, no es un juego formal, sino una búsqueda conceptual.

^d Nótese la oscilación del sujeto de la escritura entre el hallazgo, la fe en su arte y el escepticismo, lo prescindible de su empresa; esta contradicción intrínseca y medular en la producción del texto graba su impronta en la temática y lo estilístico.

^a El lenguaje se torna poético, lírico y enigmático cuando ronda el tema central del texto: la muerte; la poeisis inventa metáforas, eufemismos ante el asedio del «pálido pavor». La concepción metafísica y el tratamiento poético macedoniano acerca de la muerte es una trabajada y creativa lectura de Francisco de Quevedo.

^b Nótese la antítesis: tú/todo-amor/eres (mujer) Vs. yo/todo-conocer/traía (varón). El mundo femenino en un eterno presente, casi estático, es el espacio de la Perfección y de la Sensibilidad Pura, en tanto que el mundo masculino caracterizado por la Suprema Intelección, viene del pasado, tiene pasado y está siempre en movimiento, en un hacer, en un construir-pensando. Cf. cap. XIV, pp. 231-232, donde se despliega este contraste.

^c Lo «real» del arte, de la imaginación, de la fantasía, del sueño, de la ficción, son las «existencias» que este sujeto se propone indagar, teorizar y construir.

purificarse y si sólo para inquietar al amor, y por ello descenderá fresca de muerte, no resucitada sino renacida, sonriente como partió y con apenas un solo ayer de su ausencia de años.

Las abejas del latido, de la Vida, posarán en la nueva sonrisa de la retornada, como lo hicieron en su sonrisa del partir^a hallándolas frescas y unidas ambas sonrisas por un tiempo todo presente, un tiempo inmarchitable que alientos no corrompan.

Pura y unida también cual fue la espera de Deunamor cuya no existencia más pura que la muerte puede, «entre iguales»,^b desposarse de nuevo con ella como si hubiera conocido muerte sin confusión ni mancha.

Hogar de la no existencia^a

El anhelo que me animó en la construcción de mi novela fue crear un hogar,^b hacerla un hogar para la no-existencia, para la no-existencia en que necesita hallarse Deunamor, el No-Existente Caballero, para tener un estado de efectividad, ser real en su espera, situándolo en alguna región o morada digna de la sutilidad de su ser y exquisitez de su aspiración para poder ser encontrado en alguna parte, en mi novela mientras espera,^c y cuando llega de vuelta de la muerte su amada, que él llama la bellamuerta, es decir que embelleció a la muerte con su sonreír, en el morir y que sólo tuvo muerte de Beldad: la hecha sólo de separación, de ocultación, la muerte que engendra toda la belleza de la Realidad: la que separa amantes, pues otra muerte no hay, no se muere para sí ni hay muerte para quien no ama; ni hay belleza que no proceda de la muerte, ni muerte que no proceda del amor pues ella hace toda la exaltación de la Idilio-Tragedia,^d exaltando el idilio por temor de la muerte y hecha la tragedia en su dolor mayor de idilio destruido. Lo que hay de muerte del otro para el otro.

Es decir que mi novela tiene lo sagrado, la fascinación de ser el Dónde a que descenderá fresca la Amada volviendo de una muerte que no le fue superior, que no necesitó Ella para

m.29 <la bella muerta>

e.38 <Beldad es decir la hecha>

e.38 <Realidad, a saber>

e.50 <Lo que ...el otro.>
agr.MF

^a En m.29 <Prólogo III/Prólogo de intenciones>; en e.38 se borra el número y se consigna el título del texto base.

^b En contraste con el prólogo anterior, la composición del discurso se vuelve abigarrada, hipotáctica, con abundantes comas y dos puntos, que imponen cierto ritmo a la acumulación sintagmática pero sin cortar el párrafo; sin respiro, a borbotones se quiere decir todo acerca de la construcción de este «hogar» metafísico, estético, fantástico.

^c Este personaje evanescente, de condición metafísica, está y no-está en este espacio-texto creado a su medida; es una metáfora, tal vez la más sutil y exquisita, del sujeto de la escritura, instalado en su no-existencia (que es otro modo de existir), a la espera del «otro», haciendo belleza con la muerte y al mismo tiempo conjurándola.

^d Macedonio ha elaborado una teoría particular sobre lo que denominó la Idilio-Tragedia, cf. p. 28, e.

^a El gesto final, la sonrisa postrera es un motivo que se retoma en otros pasajes del texto, inserto siempre en el contexto lírico referido a la Eterna.

^b El amor entre iguales es un reclamo reiterado del amante, en este caso la simetría se cumple en el idealismo de la no-existencia.

que no dejarán de leer toda mi novela, con lo que la numeración de páginas^a vana para tí habrá sido desatada en vano por tí, pues en la obra en que el lector será por fin leído, «Biografía del lector», sábase que se dirá lo que, desconcertante, le ocurrió al salteado con un libro tan zanjeado que no hubo recurso sino leerlo seguido para mantener desunida la lectura, pues la obra salteaba antes— disculpa por presentarte un libro inseguido que como tal es una interrupción para tí que te interrumpes solo y tan incómodo estás con el trastorno traídote por mis prólogos en que el autor salteado te hacía figurarte y soñar sobresaltado que eras lector continuo hasta dudar de la inveterada identidad del yo salteado.^b

Si has de leer del todo, como pronostico, no andes probando de mi novela aquí y allá para ver: si ya está si le falta azúcar o fuego,^c e hicieras mejor cual mi dueño de casa que, «para probar solamente», como dice mansamente a la cocinera, se ata servilleta y se da cuchillo y tenedor.* Te he hecho lector seguido gracias a una obra de prefacios y títulos tan sueltos que has sido por fin encuadrado en la continuidad inesperada de tu leer.

Ahora no podré más tenerte contento. Te he adelantado ya todas las postergaciones que logré combinar: no tengo más prólogo hasta después de la novela. Cuánto me oprime el empeño artístico en que me he comprometido; aun no tengo ni comprensión verdadera de la teoría de la novela, ni estética ni plan de la mía.**

^a Téngase en cuenta que Macedonio no enumera consecutivamente la paginación de los prólogos; todos son independientes y pueden ordenarse de diversos modos. Esta era la consigna compositiva del texto y la premisa lectural.

^b Es factible que siempre haya existido el leer salteado (por placer, por necesidad, por curiosidad, por rebeldía, etc.), pero la «discontinuidad» practicada por la escritura afectando la estrategia de lectura ejercida por un sujeto activo en la toma de decisiones, es un problema del arte contemporáneo; el humorismo no atenúa la pertinencia y la lucidez del planteo.

^c La incorporación de los hábitos cotidianos, especialmente lo referente a la cocina y a la comida, es una característica de los textos macedonios, sin distinción de géneros, para ejemplificar, para la digresión, para el chiste, para romper la sobriedad en el tono; no puede dejar de advertirse un gesto claro de revalorización del «mundo de entrecasas». Cf. carta a A. Coviello, s/l: «Del trabajo que me prometí para *Sustancia*, entusiasmado por su número de marzo de 1940, se me ha quedado lo mejor: la "raspadita" del dulce; el "quemado" de la mazamorra, en suma lo que los únicos catadores auténticos — las cocineras — no mandan al comedor: con cuanto técnico desprecio saben ellas que del comedor no vendrá reclamación.» OC, II, 180.

* «Postre muy probado es mejor pero no llega al comedor.» «Quedarse en la cocina es, en la mesa, convidado y ausencia.» «Comensal invisible pero aprovechado.» Refranes de mi ingenio para molestar al lector salteado que ande diciendo que pudo leer a medias mi novela, dejar de leer la mitad salteada, lo que nadie resistirá a hacer con mi muy quedada y precesada novela. Lo tengo tan dominado a mi lector salteado, que será el único de su género que habrá leído lo salteado.

** No faltan obras más difíciles que la mía: es decir, las hay que faltan. Sin embargo, desde esta mañana estoy sintiendo el canto de peñarse de Maruca y ahora a la tarde me parece que está concluyendo las dos cosas: no siempre lo difícil queda sin hacer.

m.29 <por tí en vano>

m.a. <más prólogos>

Y bien, en cuanto al punto del título de este prólogo, es decir en cuanto al lector molestado por no saber todo de la novela:

Es cierto que «el Viajero» entonces pronunció algunas palabras que desde esta novela no se oyeron y saludando se alejó» (suelen hacerlo los viajeros). Mi novela saludó también pero quedó muy mortificada de que aun a ella uno de sus personajes no le dejara leer todo. Ella es curiosa de lo que va a contar, lectora suya, o más bien de su narrativa, como es inherente al Arte por el Arte, al Arte que se ama,^b a lo que se escribe sin saber lo que sucederá y habrá que escribir más adelante descubriendo dócilmente y resolviendo cada situación, cada problema de suceso o de expresión.^c Soy un autor que desespere a mi novela cuando tardo en proseguir una escena. Está enamorada (y la Eterna no lo está) de sí misma (tampoco de sí misma lo está la Eterna: en un desinterésamiento de sí, inmenso de belleza y que me llena de dolor y reverencia, desoye el pedido que cada día le hago de que se ame; ¿es que ni ella ni yo debemos amarnos ni amar, o es que un error supremo desordena la visión que de ella misma tiene y de la altura a que se halla de su destino? Yo no estoy incierto; clarísimo es, Eterna, que estamos en la pasión; que tú no quieras que exista, no admites ni como posible en el tramo actual de tu vida; y no obstante amas el Arte,^d sin amarte a tí) y es novela a la que le ocurren percances y aventuras, indecisiones de arte, extraviarse en él, callar, ignorar, mientras se está contando sucesos es arrollada por otros, contiene accidentes y sufre accidentes, como vemos ahora en los tranvías que interiormente llevan dibujos-avisos de cómo un transeúnte es atropellado, mientras su miriñaque reparte exteriormente choques y sustos. Es curiosa de sí misma, como esos chicos disfrazados que gritan «¡Ahí vienen máscaras!» y las siguen extasiados. Lo que en ellos ha sido disfrazado es que eran como chicos ante todo público. El andar disfrazado es en ello absolutamente un disfraz: el de ser

c.38 <de este prólogo> agr.AO
m.29 <todo lo de>

m.a. <inherente al arte puro>

m.a. <descubriendo humildemente y resolviendo sinceramente>
m.a. <expresión y la desespere cuando>

m.a. <que tú no admites>

m.a. <¡Arte! Pues sí: desde el arte te hablo aquí: Eterna amada!>

^a El Viajero es un personaje intermitente que parodia tanto la tradición antiquísima del relato-viaje, cuanto la lectura «embarcada» en una «derivación» unidireccional de sucesos, sin reparar en el trabajo artístico del lenguaje; por otra parte, este personaje es utilizado como un recurso más de corte, de interrupción, de dislate.

^b El arte autorreflexivo es un postulado que sostuvieron las vanguardias argentinas pero no pueden dejar de rastrearse las huellas del simbolismo finisecular; en ambos casos se remite a una concepción elitista del arte.

^c La autorreflexión conlleva, al mismo tiempo, esta opción experimental; Macedonio se instala en la «cocina del texto», va preparando y va mostrando cómo lo hace; de ahí su insistencia en las metáforas y comparaciones cocineras, que no debe confundirse con lo que él denomina «arte culinaria».

^d Nótese el denuedo puesto en diferenciar el personaje Eterna de la concepción artística del «autor».

máscara.^a Yo, el autor,^b soy principalmente público aun ahora en la publicidad. Mucho busco y me falta de saber y vivir pues aun hay un vivir que quisiera experimentar aunque creo saber ya: que la finalidad del Arte es el fin de la vida, de lo individual de ella: la Tragedia-Idilio^c que son el Amor, y éste es hecho de Beldad por la Muerte que hace en el amor tanto la tragedia como el idilio, pues la certeza, en el camino, de la destrucción personal de los amantes (también la tienen los que no aman que teniendo muerte no tienen Beldad de vida, asunto de individualidad), exalta, hace el amor como a su tragedia. La muerte sólo es amor; la que hay es sólo la de otro, su ocultación, pues para sí no hay ocultación. Pero mucho me falta saber del amor en ejercicio, de cómo se alimenta emocionalmente su sed cotidiana, de su delicado e inaplacable comercio. Y de su presentación por el Arte.

Así, pues, a medida que escribo, indago y espero sucesos,^d como el lector. Y cuando pienso en el lector salteado, advierto que debo imaginar qué corresponde darle a sentir al Viajero después de lo que acababa de ocurrir, para deducir qué es lo probable que dijo y no se oyó. Lo que haya dicho será lo que yo os diga. No es improbable que él haya articulado^e «Soy Viajero de Novela, en un relato en marcha: no debo, pues, detenerme, y en esta escena ya demasiado estuve. Que el lector me vea alcanzando el tren o zarpando en todo momento; ha de verme partir tantas veces que no me conozca el estar y aun tema me salga de la novela en el arranque de una partida.»^f

^a El disfraz exhibido, indicado por el propio disfrazado, la máscara señalándose a sí misma como tal, el artificio mostrándose como tal se liga a planteos recurrentes en los movimientos contemporáneos, lo que no invalida su ligadura de neto corte barroco; Macedonio es un precursor del neo-barroco latinoamericano.

^b En los prólogos el sujeto de la enunciación se presenta con fuerza en el enunciado, no basta la primera persona, la aposición específica la autor-idad que le compete (*¿yo, el rey? ¿Yo, el Supremo?*); no obstante se sabe, y lo dice, público-lector de su propio texto.

^c Macedonio explica este género de su invención: «El Arte, a diferencia de la Vida, escoge su asunto, puede y debe hablar siempre y solo de la Tragedia (...) Pero esa Tragedia no es tal sino por muerte, no por dolor; es la violación del amor por la muerte. Tragedia e Idilio se hacen una a otro y ambos están hechos de Muerte, (...) La Muerte es, pues, la sombra perpetua que cae sobre el idilio-tragedia.» OC, VII, 145-146.

^d El autor habla constantemente de su propia tarea y de sus estrategias. Es una condición de su escritura: «Al compás de estas páginas voy pensando y haciéndome de disciplina práctica. No entiendo de otra manera de escribir libros». OC, III, 16.

^e Los juegos discursivos con la palabra del otro; por un lado se afirma que el personaje dirá lo que el autor diga, evidencia casi tautológica que sin embargo está indicando el máximo poder ejercido por el enunciador de base, y por otro lado, de manera conjetural, con doble negación «no es improbable» se cita textualmente al personaje; estos procedimientos son retomados por Borges, tanto en lo que hace a los diversos experimentos enunciativos e interdiscursivos, cuanto al tono irónico que pone en crisis los intentos veredictivos, o bien verosimilantes de la ficción.

^f Nótese la parodia de la saga de «aventuras» y acontecimientos y de la lectura compulsiva, consumista que solicita esta literatura.

m.29 <que el fin del>

m.29 <es de la vida>

m.29 <como su tragedia>

En realidad el Viajero estaba concluyendo de quedarse cuando al divisar el lector se alejó. En el intervalo, en el momento que faltaba para concluir, se le dio las ganas de estar, sobrevino el nunca intempestivo lector. Creo que éste se hallará satisfecho con la frase que doy, como si acabara de saberla, poniéndola en la boca del Viajero: es todo lo que pensó, de lo cual algo dijo y nada se oyó.

Dejo completado el pasaje y así cumple a mi novela que prometió contarle todo, aun lo no sabido,^a haciéndolo a veces en ella, a veces afuera de ella, a cuyo efecto le he arreglado estas afueras amplias de mis prólogos. Cada vez me gana más simpatía este personaje cuya llegada se espera siempre a la narrativa. Las palabras que le atribuyo muestran que ante todo preocupale cumplir conmigo, con su papel, sacrificando sus gustos que son el de que le oigan todo lo que dice, y el de quedador,^b pues como tal y muy práctico me fue recomendado y por escasez de personal se le dio el de viajar siempre; han sido tantos los apuros de preparación de esta obra que hasta las demoras de regresar, de llegar, de contestar, de tomar una resolución, que figuran en todo el relato y tanto lo precipita, hemos tenido que hacerlas apuradas. Así le hemos dado el rol de irse siempre en el libro, a un personaje que por quedarse se quedaría sin nada. Esta frustración de las vocaciones es tan verdadera en la vida que en una novela que no quiere contener verdad alguna, nos aflige la referencia.^c

Si alguna imperfección halla todavía el lector en el pasaje subsanado, en la explicación presente pídele apreciar la tranquilidad de lectura que hasta esa página le he resguardado con mis esfuerzos que en ese momento culminaban para no dejar entrar en la novela al chico del largo palo,^d quien no se haría de rogar para incomodar todo empezando por dejarlo caer sobre algún pasaje apacible de este relato y esgrimiendo siempre esa larga catástrofe por todo el lugar escénico trocado en pista de su tirantillo y despejado al punto

^a En el discurso literario también está en juego el «saber»: el autor, el narrador, el yo-protagonista, los discursos de los personajes, son dispositivos cognoscitivos que dan, escamotean, disimulan, manipulan un saber que se transfiere de un destinatario a un destinatario, lo que supone una competencia epistémica en ambos polos.

^b El neologismo «quedador», homologando su formación al autónimo «salidor», para nominar la función contraria a la que se le asigna en el texto a este personaje.

^c Hasta la más remota posibilidad de referir el texto novelesco a la vida, a verificaciones que no le atañen, ponen en guardia al autor.

^d El «chico del largo palo» es una metáfora de los mecanismos montados por la narrativa macedoniana para destruir los efectos alucinatorios y tranquilizantes del realismo; un personaje escrito-leído, sin historia, sin psicologismo, sin fisiologismo, sin descripciones identificatorias, una pura función narrativa, esto es: interrumpir, irrumpir, golpear, importunar, derribar.

m.29 <concluírsele las ganas>

de su aparición por todos mis personajes. Se tiraría al fin en el sofá y observando nuestro ceño: ¿me dejan de cuando en cuando golpearlo? preguntará moderadamente señalando el palo, os pedirá disculpa por no haber llegado antes y permiso luego para irse, como si hiciera mucha falta, anduviera muy solicitado con muchos compromisos de estorbar en otra parte; después de vuestro permiso se quedará igualmente, corregirá la posición de algún cuadro colgado que su palo conmovió. Os iríais entretanto, pues generalmente cuando él se va ya no hay nadie, quién sabe por qué coincidencia.

Su estar contusiona y un genuino no estar suyo no se ha conseguido en el planeta.^a Su no estar es todavía demasiado cerca. Lugares donde no esté, muy solicitados, no se consiguen ni de los revendedores de su ausencia, y aun se duda de que tenga ausencia. Y se iría también él con tal velocidad como si un irse veloz fuera más irse y satisficiera disminuyendo el haber estado y lo agostara tanto que lo quedado terminara mucho antes. Su «lejos» no dura nada, y de lo aguantado de él se está levantando una estadística. Le falta aprender un quedarse rápido que todos quisieran inventar y enseñárselo; su retirada no es irse ya sino un irse todavía.^b Y aun se conoce un contuso atropellado por su ausencia. Es la presencia más ocupadora.

Su brusco partir no lo condenemos como tan intempestivo cual su estar; seamos indulgentes: debe atribuirse a que «de golpe» ha pensado que hay en el pueblo una pared de la cual todavía no se ha caído y corre a ocuparla en dejarse caer.^c El mundo padece de tenerlo cerca y no tiene bastante lugar de donde echarlo. Pero él ha encontrado nuevo espacio en ese doblez del mundo que es la fantasía de una novela. Yo reflexiono que si lo dejo entrar en la mía se sospechará que me valgo de él para estorbar la lectura de alguna página imperfecta. Además sé que no entrando, a donde no está, se porta bien. Por eso mi propaganda dice: «única novela donde no se deja entrar al muchacho del largo palo», «es la novela del muchacho tenido lejos».^d

^a En este párrafo y el siguiente puede apreciarse una muestra de recursos de lo que Macedonio denomina «humorismo conceptual» que caracteriza así: «...lo fundamental es la invención de un absurdo que es una ingeniosidad, y en segundo término el hacer creer, que es voluntad de juego.» OC, III, 299.

^b El chiste macedoniano, como su novela, repudia la referencialidad; las variaciones de los motivos remiten a juegos lógicos-ilógicos, a categorías que entrecruzan en el sintagma relaciones anómalas, imprevisibles, montadas sobre la contradicción y la paradoja: abstracto-concreto («revendedores de su ausencia»); tiempo-espacio («su lejos» no dura nada); presencia-ausencia («su ausencia. Es la presencia más ocupadora»).

^c El «humorismo conceptual» puede operar con chistes independientes, pero generalmente trabaja con tramos discursivos bastante extensos que van enhebrando los «disparates» de manera que se comprometen todos los niveles del lenguaje y se exhiben las «variaciones» concatenadas.

^d Se cierra la secuencia disparatada con autocita de futura publicidad, con tono de moraleja; sería pertinente

m.29 <como su estar>

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

Yo desde que soy autor con envidia le cuento el público a los choques. A veces sueño que la novela tuvo en ciertos pasajes tal agolpamiento de lectores que obstruían la marcha de la trama con riesgo de que los trances y catástrofes del interior del libro aparecieran en la delantera de él, entre los atropellados. Ustedes^a comprenderán que si la novela se hubiera parado un instante, habría al punto insertado un nuevo prólogo en el hueco así producido en la narración. Y haría ese prólogo dignamente, es decir, con tanto decorado por lo menos de barullo, apuro, denuetos, órdenes, corridas, timbres, frenos, guardas, inspectores y el vigilante que viene a leer el accidente frente a la ventanilla de la pasajera que lee mi novela, en fin, con tal suma de homenajes en torno a la inverosimilitud del hecho, que disimularía enteramente, como lo consiguen las «Compañías», que nunca admiten verosimilitud de los percances tranviarios, una inmovilidad tan luego en la locomoción narrativa. Además, sacaría el brazo por el postigo de mi novela como señal para que no me choquen las novelas que sigan a la mía. No se entretenga el lector con el vigilante mencionado; no es el nuestro; el de la novela está parado en otra esquina de ella.

Despidámonos del muchacho añadiendo que si tiene ausencia es ésta tan roída que su primer llegar ya es frecuente y como 5.^a edición de presencia.^b

e.38 <narrativa> agr.AO

insertar otra cita del autor, correspondiente a sus *Teorías*, para ponderar su claridad y coherencia: «Excúseme este ejemplo de inesperada imitación, en el Chiste, de los ejercicios de «variaciones» en Música. Ya véis lo que sucede cuando el disparate se da ampliamente su lugar: engendra la más amplia congruencia.» OC, III, 301.

^a La relación «yo/ustedes» efectiviza aquí, en este mismo enunciado, el enlace «autor/«público», que se despliega en una jocosa alegoría del éxito que logran los choques callejeros; la complicidad dialógica que entablan autor y lector es una estrategia frecuente, de mostrando que ambos están igualmente involucrados en el acontecer ficcional, en el quehacer artístico y en los rumbos que toma el discurso literario.

^b Si el lector se preguntara cual es el sentido de este singular modo de escribir prólogos, Macedonio desde sus *Teorías* respondería: «Esta singularidad se explica por el «placer de disparatar», o sea el placer de la libre disposición del curso de los pensamientos sin observación de la coersión lógica.» OC, III, 286.

Prólogo a mi persona de autor^a

Soy el imaginador de una cosa: la no-muerte; y la trabajo artísticamente por la trocación^b del yo, la derrota de la estabilidad de cada uno en su yo.

Varias son las personas trabajadas, es decir tentadas de trocar, en toda obra mía: Ella, Eterna, William James,⁴ Deunamor y el Autor.^c La irracionalidad del autor y de su identidad se intentó en mi humorística.

«Ella» es la más fuerte descentración: ahí y en «La Eterna» trabajo^d contradictoriamente su descentración: no la menor, de ser un viviente en lugar de otro, sino la máxima de ser a imagen, de ser y parecer no ser real, y viceversa. En Eterna hay también plena descentración, porque es quien con el poder de cambiar el pasado a otros (Dulce-Persona llegará suplicante de cambiar su pasado pues es quien lo tiene más desventurado), no posee el de cambiar el suyo correlativo al tiempo del no conocerse con el Presidente. Deunamor es la suspensión, la cesura de la identidad, y Dulce-Persona la expectativa de ser. Está hacia el ser, pobrecita.

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

^a En ci.1 <PROLOGO A MI PERSONA DE AUTOR, ES DECIR A LOS CUATRO LIBROS QUE LA CONSTITUIRAN>; en EP <NUEVO PROLOGO A MI PERSONA DE AUTOR>.

^b Véase «trocación» y «descentración» (reiterado en el 3^{er} párrafo), dos verbos sustantivados para designar la operación clave del trabajo estético: ruptura de la identidad, conmoción concienical, desarticulación de la unidad que llamamos «yo», invalidar la diferencia entre ser / no-ser.

^c Nótese la inclusión del filósofo en la lista de personajes, involucrado en la trocación que la novela macedoniana se propone realizar.

^d «Ella», «La Eterna», configuración novelesco-metafísica, universo de signo femenino, espacio en el que trabaja este sujeto de la escritura, laboratorio en el que se inventa y se transforma, haciendo de la contradicción un instrumento y, a la vez, un estilo, utopía construida en el pensar-escribiendo en la que se ha vencido al tiempo.

merezo ni a Ella, ni una metafísica; Ella y ésta las merece Deunamor.^a

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

No^c creo que la Metafísica sea el placer directo de una explicación: es un trabajo que tiene el placer reflejo de una perspectiva de poder; es un poder lo que se busca;^d un poder directo del amor: que éste pueda ser causa inmediata (pues, si mediata, toda virtud y aspiración se frustraría porque podrían frustrarse los eslabones intermediarios) en el mundo mecánico, en el mundo de apariencia material, en el cual está la apariencia material: cuerpo de la amada; sólo como causa inmediata, la sola aparición en una psique de un anhelo, deseo, traería la presencia total (visual, táctil, audible, térmica) de la amada a cualquier presente del tiempo, al mismo presente en que está ese deseo, y con la presencia la información-noticia del estado actual en una sensibilidad.

Si en cada uno de mis libros he logrado dos o tres veces un instante de lo que llamaré en lenguaje hogareño una «sofocación», un «sofocón» en la certidumbre de continuidad personal, un resbalarse de sí mismo el lector, es todo lo que quise como medio; y como fin busco la liberación de la noción de muerte:^e la evanescencia, trocabilidad, rotación, turnación

^a «Yo» y el autor no son dignos de una metafísica, ni de la eternidad. Estas instancias están reservadas a sus desdoblamientos simbólicos más abstractos e idealizados: todo-amante, Deunamor.

^b El teórico-esteta está siempre disconforme con los logros alcanzados por el artista-realizador, hace un magro balance de toda su obra escrita, en autocrítica severa e implacable; Borges adopta con su obra la misma actitud y convierte este tipo de aseveraciones en un *leit motif* de sus reportajes.

^c En este párrafo se aprecia la complejidad idiosincrásica de la prosa macedoniana: extensos períodos que encadenan construcciones pautadas por abundante puntuación (reiteración de dos puntos, punto y coma, múltiples comas, uso insistente de paréntesis), ordenamientos sintácticos que le confieren al discurso un ritmo entrecortado, irregular, enraucado. Tal «extravagancia» responde tanto a la necesidad impuesta por un pensamiento que exige redefinir palabras o construcciones corrientes, cuanto a la concepción estética de la prosa destinada a «desacomodar interiores» y provocar conmociones en el lector.

^d Advuértase la lucidez y la honestidad intelectual de este planteo que pone de manifiesto la «perspectiva de poder» implícita en el «trabajo» emprendido.

^e Cf. lo que Macedonio le dice a Borges en carta de dic/1938: «Pero la muerte no es concebible: el no-ser (y lo mismo el ser) no son concebibles, nada son, es decir nada hay de intelección para ello, ni podemos saber cuándo pensamos en el ser y cuándo en el no-ser, no sé si el «verde» o el «amargo» no serían el no-ser.» OC, II, 23.

ci.1 <de desidentificación> agr
AO

m.a. <pues mediatemente>
ci.2 <pues, si mediatemente>
m.a. <aspiración puesta en ella
se>

ci.1 <táctil, fonética>

ci.1 <de uno mismo>
m.a. <de sí mismo en el lector>

del yo lo hace inmortal, es decir no ligado su destino al de su cuerpo. (Por lo demás, este Cuerpo no es más que un complejo de imágenes en mi sensibilidad, la misma ligada aparentemente a ese Cuerpo, u otra sensibilidad asociada a otro Cuerpo). Consiéntaseme, déjese como pedía a veces escribiendo James hace cuarenta años, que yo presente una muestra aquí de estos dificultosos intentos confusivos e inmortalizantes del «Yo». En una nota a Percepción del Espacio de su «Psicología», dice James:^a «Déjese ver si podemos avanzar algo nuestro punto de vista teórico. *Me parece* que vamos a poderlo». Yo subrayo; y dejo subrayado este *me parece* en el tono de James que existirá y será leído todavía dentro de cien años; y al pie de página escribo. Este «me parece» es un preestado que sintió James hace cuarenta años en cierto instante de su esfuerzo de trabajo de pensar escribiendo: presintió que iba a vencer el enredado punto que viene desarrollando. Y el notar lo excita en mí hoy — abril 9 de 1931,^b en Buenos Aires— la conciencia de que desde hace rato vengo molesto leyendo por un sentimiento de disconformidad, de expectativa, atisbando en qué momento de estos laboriosos renglones James dejará entrever la explicación del espacio por el movimiento (traslación, muscularidad, evocación de éstas) y me dará esperanzas de que habrá visto también como ya la posible explicación, por evocaciones musculares, de la «afección» localizada.

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 Hegel⁵ y que se da en la artística, que yo preconizo.^c No creo que los metafísicos genuinos, no los bibliográficos, los historistas, y enseñantes de la Metafísica, desdeñen la fuerza de la actitud intelectual aquí lograda.^d No creo que nadie que haya sentido el Misterio

^a Es proverbial la admiración de Macedonio por la obra de W. James, lo menciona, lo alude, lo parafrasea, pero ésta es la única cita entrecorrida que registra; empero el texto citado no se incorpora para establecer o corroborar un concepto o postulado filosófico o psicológico, sino para ejemplificar una modalización discursiva que desentraña el proceso de producción intelectual. Generalmente Macedonio no precisa con exactitud la fuente bibliográfica. Cf. p. 37, c.

^b Lo más probable es que el dato sea fidedigno respecto de la fecha en que se redactó el texto.

^c Estas afirmaciones enfáticas, casi soberbias, son *ex abrupto* que pueden rastrearse en otros textos macedoniano; estos pasajes contrastan al insertarse en una discursividad dubitativa, vacilante, conjetural, pero se explican por el repudio de Macedonio a la falsa humildad. Cuando considera que su posición es la correcta o su reflexión ha arribado a una certeza, lo manifiesta con sinceridad y entusiasmo.

ci.1 <...*Me refiero únicamente a mis cortas páginas de la conclusión.*>

^d Los profesores, los académicos son un blanco certero para los dardos más duros y descalificantes de la ironía, lapidaria en estos casos, del metafísico genuino; la «cátedra» es generalmente «un espectáculo de pedantería y de discursitos...» OC, II, 232.

m.a. <pre-estado>

ci.2 <del espacio> agr.

ci.2 <de ellos>

ci.2 <que ha visto>

m.a. <local.>

ci.1 <no> <la que olvidó Hegel> agr.AO

ci.1 <que yo preconizo> agr.AO

ci.1 <la artística...>

(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 aún si apareciesen ellas en una edición de Kant, Hegel,^a como parte de obra de éstos.

Yo creo parecerme mucho a Poe,⁶ aunque recién comienzo a imitarlo algo; yo creo ser Poe otra vez. Y es extraordinario que como autor y como figura un poeta peruano, Mario Chabes,⁷ hallara el parecido. No es un parecido, es... ¡quién sabe!... una reaparición. En el poema Elena Bellamuerte⁸ me sentía Poe en sentimiento y sin embargo el texto creo que no muestra semejanza literaria.^b

Yo no haría estas afirmaciones si no fuera para estimular al lector joven a mantenerse en un ejercicio defensivo contra la impresión naufrágica del yo en la muerte corporal.

ci.1 <la que alguien haya traído>

ci.1 <una reaparición> agr.AO

ci.1 <Yo no haría...>

ci.1 <defensivo contra la arista de lo real.>

ci.2 <la impresión... corporal.> agr.AO

^a Si bien el idealismo macedoniano puede hallar en estos autores muchos puntos de contacto, en una lectura integral, no es menos cierto que el propio Macedonio se preocupó por subrayar las diferencias y las críticas que hacía de estos autores.

^b Las bromas no atenúan los sesgos de seriedad con que se percibe esta convergencia estilística y el asedio poético con Poe; se podrían postular los siguientes aspectos: el acento patético, el aura enigmática y el asedio misterioso y bello de la muerte.

ci.1 <...*estos asertos afirmando la entera seriedad de mi labor de metafísico en Conclusión, sino en vista del lector no muy especializado, o joven. Quisiera que hubiera confianza en él al dedicarse a su lectura. Acepto y deso cualquier demanda de explicación o de refutación o refutaciones. Es exactamente lo que allí digo, todo lo que yo creo; yo creo inteligir.*>

**Prólogo que cree saber algo, no de la novela,
pues ello es incompetente a prólogos, sino de
Doctrina de Arte^a**

La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela, y sólo la sujeción a la verdad de Arte, intrínseca, incondicionada, auto-autentificada. El desafío que persigo a la Verosimilitud, al deforme intruso del Arte la Autenticidad —ésta en el Arte hace el absurdo de quien se acoge al Ensueño y lo quiere Real— culmina en el uso de las incongruencias, hasta olvidar la identidad de los personajes, su continuidad, la ordenación temporal, efectos antes de las causas, etcétera, por lo que invito al lector a no detenerse a desenredar absurdos, coherencia contradicciones, sino que siga el cauce de arrastre emocional que la lectura vaya promoviendo minúsculamente en él.^b

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

^a m.29 y ci.1 <Prólogo V>; título <Prólogo Doctrinal.> c.38 Aparece borrada la numeración y el título coincide con c.47 y EP: <Prólogo que cree saber algo, no de la novela, que esto no se le permite, sino de Doctrina de Arte>

^b El primer párrafo presenta la síntesis del proyecto narrativo: ataque al realismo, autonomía del Arte e inauguración de nuevos protocolos de lectura. El resto del prólogo expande principalmente el problema de la lectura. m.29, <... que no debe exigirse definir aquí,>; ci.1, esta frase es puesta entre paréntesis; en c.38 es elidida.

Hay^a un lector con el cual puedo conciliarme: el que quiere lo que han codiciado para su descrédito todos los novelistas, lo que le dan éstos a ese lector: la Alucinación. Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando «vidas». En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado lector. Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a él de personaje, es decir que por un instante crea él mismo no vivir. Esta es la emoción que me debe agradecer y que nadie pensó procurarle.

Sepa el lector que esta impresión, nunca hecha sentir por la palabra escrita, a nadie, esta impresión que se inaugura con mi novela en la psicología de la humanidad, en la naturaleza de la conciencia de hombre, es una bendición para toda conciencia, porque esta impresión oblitera y liberta del miedo nocional e intelectual que llamamos temor de no ser. Quien experimenta por un momento el estado de creencia de no existir y luego vuelve al estado de creencia de existir, comprenderá para siempre que todo el contenido de la verbalización o noción «no ser» es la creencia de no ser. El «yo no existo» del cual debió partir la metafísica de Descartes en sustitución de su lamentable «yo existo»; no se puede creer que no se existe, sin existir. En suma: el existir es igualmente frecuentado por la creencia del no existir como por la creencia de existir. Quien cree, existe, aunque su creer sea el de no existir; quien existe puede efectivamente creer que no existe y alternativamente creer que existe. «Yo pienso» nunca tuvo consecuencias sino inocentes, pero puede decirse, si bien ociosa y distraídamente; puede ser un hecho y un juicio *sentido*. Existir es un hecho pero nunca yo existo puede ser un juicio «sentido»; no conteniendo un *momento* de creencia es una mera yuxtaposición de palabras; ocurre que palabras se juntan. Esto os lo asegura uno que lamenta, a diferencia de todos los grandes lectores de Kant, haberlo entendido demasiado, es decir haberse quedado sin ilusión ninguna de que Kant fuera metafísico.^c (Los franceses

^a El fragmento <Hay un lector... demolición de mi artística.> no figura en m.29, fue redactado posteriormente según consta en ci.1 y c.38.

^b Esta exigencia en la actividad lectora condice con la autonomía del arte, con la lógica imaginaria del mundo ficcional y con otra forma de operar la *discontinuidad* en la estética macedoniana. La propuesta puede ser comparada con el «extrañamiento» planteado por los formalistas rusos: los procedimientos ponen de relieve el artificio del discurso artístico, provocando extrañamiento en la recepción (sabe que está frente a un hecho artístico, modifica su percepción y conocimiento del objeto). También hay convergencia con la «distanciación» brechtiana, en los aspectos estéticos, pero no en los políticos, ausentes en Macedonio.

^c El autor-lector de otros autores es un dispositivo semiótico que no sólo sustenta el texto sino que además se lo muestra a cada paso. Una de las características de estas lecturas-escritas es que no se mencionan citas precisas ni se remite a fuentes rigurosas. Cabe conjeturar que obedece a una protesta contra los remilgos y pedanterías

demuelen un pintor endiosado cada veinte años, un poeta endiosado cada quince y un novelista endiosado cada diez; a los ciento cincuenta años puede Kant ser puesto muy en duda. Esto es un atrevimiento, más atrevimiento es llamarlo metafísico. Anticipo con estos antecedentes, argumentos para la futura demolición de mi Artística).

Este método no me parece que otros lo hayan usado ni es aplicable a otro género que el de la novela. Además de la técnica hay la serie de artilugios de inverosimilitud y desmentido de realidad del relato. Esto es lo doctrinario y ofrece su más prominente ejecución cuando explica enunciativamente, no artísticamente el hecho que nunca ocurrió pero que fue deliberado con plenitud en una conciencia viviente, la del padre de Dulce-Persona, y que constituye el hecho definidor del destino de Dulce-Persona.

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

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

académicas: un manejo global de las lecturas de grandes teorías pasadas por el tamiz de la propia reflexión; una incorporación genuina del acervo cultural sobre el que se ejerce el propio trabajo; un tratamiento humorístico de los grandes temas serio-solemnes con toques intermitentes de ironía, de cinismo, de irreverencia, de alegre descaño, de «cachada» rioplatense.

^a El párrafo <Este método... Dulce-Persona>, figura en m.29, final del prólogo.

^b Los postulados estéticos macedonianos se exponen y se cumplen en un mismo discurso artístico en cualquiera de los géneros literarios que transite. En sus *Teorías* dice: «El arte literario tiene géneros puros: la Metáfora o Poesía (...) la Humorística Conceptual y la Prosa del Personaje o Novela. Son las solas belartes puras de la Palabra, o Prosa.» OC, III, 247. Cada uno de estos emprendimientos hablan de Arte al mismo tiempo que hacen el Arte que proponen.

e.38 <con estos antecedentes>
agr.AO

<y es aplicable a todo género literario>

m.29 <ocurrió externamente>

m.29 <totalmente deliberado>

ci.1 <destino de ésta>

Novela de los personajes^a

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

Todo personaje medio-existe, pues nunca fue presentado uno del cual la mitad o más no tomó el autor de personas de «vida». Por eso hay en todo personaje una incomodidad sutil y agitación en el «ser» de personaje, como andan por el mundo algunos humanos que un novelista usó parcialmente para personaje y que sienten una incomodidad en el «ser» de vida. Algo de ellos está en novela, fantaseado en páginas escritas, y en verdad no puede decidirse dónde están más.^c

Todos los personajes están contraídos al soñar ser que es su propiedad, inasequible a los vivientes, único material genuino de Arte. Ser personaje es soñar ser real.^e y lo mágico de ellos, lo que nos posee y encanta de ellos, lo que tienen sólo ellos y forma su ser no es el sueño de ser, en que

ci.1 <personajes y andan> <algún novelista> ci.1

^a Se conservan dos folios manuscritos de MF, pls., cuya fecha es imposible precisar.

^b Los personajes engendrados por el discurso ficcional deben leer los prólogos con el fin de ajustar sus desempeños al proyecto artístico que los sustenta: lo absurdo desde el punto de vista verosimilante, resulta coherente desde esta propuesta estética, en la que todos los componentes responden a los mismos supuestos básicos.

ci.1 <y hay en ellos una incomodidad>

^c En *Teorías* se afirma: «La Novela, (...) usa de los personajes operados o funcionados, no para hacer creer en ellos (realismo pueril), sino para hacer «personaje» al lector, atendiendo incansablemente a su certeza de existencia, por procedimientos que tratan de hacer desempeñarse como «personas» o «personajes» para, por contragolpe, hacer personaje al lector. Es lo único artístico obtenible con la palabra de la prosa a personajes, único fin que no puede lograrse con otra belarte.» OC, III, 248.

ávidamente se ponen. Sólo el arte realista que no es belarte, el arte de Ana Karenín, Madame Bovary, Quijote, Mignon, carece de «personajes», es decir éstos no sueñan ser, porque creen ser copias.

Lo que no quiero y veinte veces he acudido a evitarlo en mis páginas, es que el personaje parezca vivir, y esto ocurre cada vez que en el ánimo del lector hay alucinación de realidad del suceso: la verdad de la vida, la copia de vida, es mi abominación, y ciertamente, ¿no es lo genuino del fracaso de arte, la mayor, quizá la única frustración, abortación, que un personaje parezca vivir? Yo consiento que ellos quieran vivir, que intenten y codicien la vida, pero no que parezcan vivir, en el sentido de que los sucesos parezcan reales: abomino de todo realismo.

Fantasia constante quise para mis páginas, y ante lo difícil que es evitar la alucinación de realidad, mácula del arte, he creado el único personaje hasta hoy nacido cuya consistente fantasía es garantía de firme irrealidad en esta novela indegradable a real: el personaje que no figura, cuya existencia en la novela lo hace fantástico respecto de la novela misma, como el mundo, el ser, nos parece real porque hay ensueños. A él le encomiendo salvar la fantasía aquí, si todo falla; al Viajero que en la misma vida quizá no existió nunca, pues no creo en los Viajeros; los dos sentimientos que definen al Viajero de calidad son la facultad y deseo de olvidar y el deseo de ser olvidado. El magnífico Olvidador,⁸ completado con esta última facultad de indiferencia a ser olvidado y aun la valentía y soberbia de querer que la imagen de él muera en la mente de los otros, muerte más temida que la personal, quizá porque todos sentimos que no hay la muerte personal. La muerte que hay en los olvidos es la que no ha llevado al error de creer en la muerte personal. Pero esta creencia es debilísima, por eso hacemos mucho más por no ser olvidados que por no morir.

pl.s.1 <...lo haga mientras dure la novela, indegradable a real, indesvanecible>

ci.1 <...y lo haga mientras dure esta novela>

pl.s.2 <...salvar, si todo falla, la fantasía aquí:>

⁸ Olvidador es uno de los personajes que se mencionan, se caracterizan en su función hipotética, pero no interviene en los sucesos de la novela; este personaje dramatiza la potencia contraria a la del autor, mientras éste es «el imaginador de la no-muerte» y «da trabajo artísticamente», el primero representa la muerte digna de belarte: «... el dolor máximo de la Tragedia no es la Muerte sino el Olvido, con persistencia personal, de los que se amaron; yo diría que es ésta la única Tragedia». OC, VII, 145.

ci.1.2 <...una tregua de mis dudas de que la Literatura fuera una belarte, cuando creí encontrar el asunto supremo de arte. Todos han leído a Goethe, Porto Riche y otros catalogadores de los «asuntos» dramáticos. Pues bien todos los que ellos enumeran con esta calidad son miserablemente policiales comparados con el mío. Todo asunto en que intervenga la muerte, la traición, el parentesco, la rivalidad, los celos, etcétera, es policial, o por lo menos, teatral. No tiene sentido alguno para el individuo; es un no suceder nada, y sin embargo para los novelistas y dramaturgos que debieran profesar la inmortalidad es un preferido asunto en las novelas y dramas, cuando está tan

c.1 <del personaje y del suceso>

ci.1 <, ni que los sucesos parezcan>

pl.s. <y temeroso de lo difícil>

pl.s.1 <fantasía, irrealidad firme...>

ci.1 <irrealidad...>

pl.s. <cuya inexistencia en la novela>

pl.s.2 <A él encomiendo...>

ci.1.2 <Yo pasaba...>

—Y entonces, ¿por qué erra y anda vuestro Viajero?

—Mi Viajero vive allí enfrente. Y no sale de su casa sino a la hora de fin de capítulo en la novela.

Funciona únicamente como extinguidor de la alucinación que llegue a amenazar de realismo al relato.

distante de la significación y grandeza del Olvido!> Este texto no se incluye ni en c.38 ni en c.47, que presentan la misma versión que el texto base. Lo encontramos incorporado a *Para una Teoría del Arte*, OC, III, 243; la única modificación consiste en la supresión de los autores mencionados, reemplazados por «algún catalogador».

Tal colección de sucesos se encerrará dentro de ella que * no dejará casi nada para el suceder en las calles, domicilios y plazas, y los diarios faltos de acontecimientos tendrán que conformarse con citarla: «en la novela de la "Eterna" ayer a media tarde se produjo el siguiente coloquio»: «se encuentra esta mañana sonriente la Dulce-Persona»; «el Presidente de la Novela, reportado en vista de los rumores circulantes entre sus numerosos lectores, se sirvió manifestarnos que positivamente lanzará hoy su plan de histerización de Buenos Aires y conquista humorística de nuestra población para su salvación estética».^a

Después del capítulo V de la Novela podemos asegurar que no es por Nec (No-Existente-Caballero)^b por quien Dulce-Persona tiene triste hoy su existencia. «La Novela enviará esta noche su orquesta de solistas —seis guitarras— a ejecutar varias polifonías en obsequio de las orquestas de los bares Ideal, Sibarita y Real,⁹ para que oigan música: El Polígrafo del Silencio con eruditos gestos explicará el propósito, y circulará entre el personal de las orquestas escuchantes la bandejita sin fondo de la gratitud, haciendo sonar las moneditas del agradecimiento. El público funcionará también en armonía de contento, como orquesta de escuchar, trocando luego por un momento sus instrumentos de llamar al mozo por instrumentos de aplaudir, palmotear.»

Esta novela que fue y será futurista hasta que se escriba, como lo es su autor, que hasta hoy no ha escrito página alguna futura y aun ha dejado para lo futuro el ser futurista^c en prueba de su entusiasmo por serlo efectivamente cuanto antes —sin caer en la trampa de ser un futurista de en seguida como los que adoptaron el futurismo, sin comprenderlo, en tiempo presente — y por eso se le ha declarado el novelista que tiene más porvenir, todo por hacer, apresuramiento genial suyo que nace de haber pensado que con el progreso de

PRÓLOGO A LO NUNCA VISTO^a

El género de lo nunca habido, el de tan frecuente invocación, lo sin precedentes, será estrenado, pues él mismo nunca existió, nunca hubo lo nunca habido, en el corriente año y como es justo en Buenos Aires, la primer ciudad del mundo (viniendo del campo inmediato) la única ciudad que se presta para conclusión de una vuelta al mundo empezada en ella y lo mismo para concluir las empezadas dondequiera, como lo han descubierto sucesivamente varios inexorables circundantes terráneos, con vuelta al mundo anunciada partiendo de Berlín o de Río de Janeiro, que se consumó, sin ostentación indiscreta para este tramo, queda y quedamente con desprecio de todo lo demás de andar, en las calles, tranvías y empleos públicos de Buenos Aires, con casita, casamiento, prole, lo que tiene tanta redondez y heroísmo como la ejecución del furioso anuncio de dar toda la vuelta.^b

La humanidad pondrá por fin sus ojos en lo no visto, en una muestra de lo nunca habido; no será un puente de no mojarse, una frialdad conyugal, una guerra religiosa entre gente sin religión, u otras cosas no vistas. Se verá realmente lo nunca visto, no se trata de fantasía, es otra cosa; el primer caso del género será en novela. La publicaré próximamente, pues ya han dicho admirados los críticos de manuscritos, «es novela que nunca antes se ha escrito». Y ahora tampoco, pero falta poco.^c

^a Texto publicado en *Rev. Libra*, n° 1, Gleizer Ed., Bs.As., Inv-1929, pp.34-46. Incluye los prólogos siguientes: *Salutación y Otro deseo de Saludar*. Estos mismos textos fueron incluidos en *Una novela que comienza*, Ed. Erilla, Sgo. de Chile, 1941, pp. 69-86.

^b Obsérvese la extensión del párrafo y el desplazamiento metonímico sobre ideas y lugares comunes del lenguaje periodístico y coloquial; la ironía golpea con sorna los comentarios de «lo nunca visto» desde un presunto centro del mundo, Buenos Aires, en contraposición con el andar rutinario, tan visto que no alienta la pedantería.

^c El discurso va configurando un universo de lo negativo: «no» «nunca» «sin» «tampoco», de-mostrando su capacidad de concretar, de hacer posible la existencia de la no-existencia.

^a Se insiste en la relación realidad/ficción (vida/arte) centrando la cuestión en la problemática de los «sucesos», su autenticidad y verosimilitud; la parodia de la crónica periodística informa sobre un suceso «auténtico» de novela testimoniado por el mismo personaje. En *Teorías*, Macedonio afirma: «El arte sin autenticidad es el arte auténtico. La no-autenticidad es el signo de un arte auténtico». OC, III, 242.

^b El No-Existente-Caballero —personaje por antonomasia— es el genuino habitante del *Hogar de la no existencia*; cf. pp. 22, c y 51, b.

^c El juego humorístico-conceptual con el «futuro» merece diversas consideraciones: 1) se parodia la solemnidad de los discursos (periodísticos/académicos) que encomiendan la consagración al juicio de la posteridad; 2) la estética macedoniana postula que el tiempo artístico es el eterno-instante-presente, niega la pertinencia del futuro (cf. «Cirugía psíquica de extirpación», OC, VII, pp. 39-48 historia de «aquél a quien en célebre sesión quirúrgica ante inmenso público le fue extirpado el sentido de futuridad»); 3) la relación con la vanguardia futurista tuvo al menos dos salvedades: el escepticismo macedoniano ante el progreso, la tecnología y el autoritarismo científico y las discrepancias políticas (cf. «Brimis a Marinetti», OC, IV, pp. 60-63).

todas las velocidades la posteridad no se ha hecho contemporánea y ya está, para cada obra, en la última edición periodística del día de aparición. Todos morimos ya juzgados por ella, libro y autor, hechos clásicos o enterrados en el día, mientras todavía nos estábamos recomendando a la posteridad quejosos del presente. Y todo esto se hace con bastante justicia hoy en 24 horas. La antigua posteridad con todo el tiempo que se tomaba para pensarlo consagró multitud de nulidades como gloriosos artistas: hay más equidad y sesudez en un cronista del día de hoy: la solemnidad huera y los moralistas fueron el soborno barato y eficaz con la posteridad hasta ayer nacida. Yo buscaré confiado el juicio de la posteridad universal acerca de mi novela en la última edición de «Crítica» y «La Razón»¹⁰ del 30 de septiembre de 1939, día de su aparición impostergable, pues ya he consumido todas las postergaciones por promesa y las más literarias por prólogos.

El consagrado futuro literario que no cree en, ni estima, otra posteridad que la noche para cada día, no habrá sentido la urgencia que padecían antes los autores de escribir pronto para tener pronto posteridad juzgante: con la velocidad alcanzada hoy por la posteridad el artista le sobrevive y al día siguiente sabe si debe o no escribir mejor o si ya lo ha hecho tan bien que debe contenerse en la perfección de escribir. O si ya no le queda más carrera literaria que la más difícil, la del lector. La facilidad actual de escribir hace la escasez de lo leible y hasta ha suprimido la injuriosa necesidad de que haya lectores: se escribe por fruición de arte y a lo sumo para conocer opinión de la crítica. Sinceramente, es hermoso este cambio, es arte por el arte y arte para la crítica, que es nuevamente arte por el arte. El horrible arte y las acumulaciones de gloria del pasado, que existirán siempre, se deben: al sonido de los idiomas y a la existencia del público; sin ese sonido quedará el solo camino de pensar y crear: sin público la calamidad recitadora no ahogará el arte.^a La literatura tendría sólo arte, y mucha más obra bella: tres o cuatro Cervantes,¹¹ Quijote puramente, sin los cuentos, Quevedo¹² humorista y poeta de la pasión sin la oratoria moralista, varios Gómez de la Serna. Libres del horror de un Calderón,¹³

^a En *Teorías* afirma: «Por eso he llamado desdeñosamente Culinaria a toda arte que se aproveche de lo sensorial, por agrado en sí; no como signo de emoción a suscitar. Así, es Culinaria toda verificación en el ritmo, en la consonancia, en las onomatopeyas y en las sonoridades de vocablos y ritmo de sus acentos»; «y casi todo lo que se ha eternizado de lo escrito es el desesperante obsequio de los recitados de la gente subalterna que invadió el Arte. ¡El alma recitada y recitadora! Es lo más feo que pueda haberle ocurrido al alma o a una belarte». OC, III, pp. 236 y 250.

príncipe del falsete, que es el no sentir, y este es todo el mal gusto, de un Góngora,¹⁴ a veces, de los «estos Fabio, ¡ay dolor!», tendríamos tres Heines¹⁵ del sarcasmo y las tristezas, o D'Annunzio¹⁶ de la poetización sin límites de la pasión.^a Tendríamos felizmente sólo un primer acto del Fausto y, en compensación, varios Poe, varias Bovary con su triste dolor de apetitos sin amor, desdeñable y cruento, y ese otro absurdo lacerante: la lírica de dolor de Hamlet que convence y contagia simpatía, pese a la falsa psicología de su causa. Libres del realismo científicista de Ibsen,¹⁷ víctima de Zola,¹⁸ y este magnífico artista a su vez desmantelado por sociología y teoría de herencia y patología en lugar de la docena de obras maestras poseeríamos cien, de verdad de arte, intrínseca, no de copia de realidad. Y típicamente literarias, de Prosa, no de didáctica, ni de palabra musicada (metro, rima, sonoridad) ni de pintura escrita, descripciones.^b

Publico aquí un prólogo de tal novela, pues espero hacer obra, tan garantida que personajes, sucesos, chistes, comprueben toda su seriedad en ensayos especiales; y hasta el publicarla sea ensayo, anterior al lector. ¡Pero seguido de éste!

Ensayo el siguiente prólogo. Y también una palabra alemana nueva en español que he consultado con Xul-Solar¹⁹ en su taller: «Idiomas en compostura». Es un adjetivo compuesto, pero nuevo, no como los botines compuestos.

Al «por-todos-nosotros-artistas-servido-de-ensueños» Lector.

Al «tan-soñado» Lector; Al «que-el-autor-sueña-que-lee-sus-sueños» Lector.

Al «que-el-arte-escritor-quiere-real-mas sólo-real-lector-de-sueños» Lector.

A «lo-único-real-que-el-arte-quiere», el lector de sueños.

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

Creo haber individualizado a quien me dirijo: al lector, y

^a Macedonio es afecto a construir series de autores, personajes o conceptos, que, por antonomasia, representan lo que a su juicio es bueno o malo; generalmente intercala aseveraciones irónicamente apodicticas.

^b La frase de cierre construye un paradigma de componentes espurios para el arte genuino: didactismo moralizante, explotación fónica del lenguaje y procedimientos referenciales del discurso.

^c Cf. «... palabra que invento aprovechando la genial Lección de Xul-Solar, el hombre que no deja hablar mal a los idiomas, a los cuales no les restará más defecto que el de "Hablar siempre" (Xul no hubiera de morir; no es reemplazable ni repetible; es el más grácil (...) «Y saldréis ganando con que yo use (aunque bajo defecto de digresión) una "digresión Xul-Solar"...». OC, IV, p. 125.

haberle conseguido la adjetivación total de su ser, después de tanta fragmentaria, y algunas falsas. «Querido» lector no adjetiva éste sino al autor, etcétera.^a

^b La adjetivación arriba leída —de lo no leído que contendrá el libro hablo provechosamente antes de la novela; pues lo más, aquí, es antes de *todo* y a éste le dejo poco; por medio de prólogos tengo la fineza de privilegiar a los lectores con el conocimiento de todo el libro, lo que sólo mis lectores han encontrado en un autor abnegado^c la doy al público para pasarla en seguida al taller lingüístico del singular Xul-Solar, que le hará definitivamente una palabra. Y ya en la cuarta edición, mi salutación al lector, que me perdonará, será despahillada.

Salud, lector. Qué tristes somos en libros y fuera. Yo, el más nombrado y mejor identificado de los desconocidos, me veo en apuros de Obras Completas, para empezar, de modo que todo el porvenir, toda mi carrera literaria será posterior, en mi caso, a dichas Obras:^d sólo porque el público no se ha parado a esperarme para darme nombre de un gran desconocido y ahora tengo que merecerlo, componiéndome de golpe un pasado de autor y poder luego comenzar a escribir. Esta situación nueva en vida de escritores, ¿no será adversa al éxito?

Si tienes una pena igual a la mía, tú que me has leído antes que escribiera, yo no la tengo. He concluido mis Obras Completas. En mi satisfacción, incapaz momentáneamente de comprender penas, puedo darte la esencia de una larga experiencia en arte, recogida en la construcción de mi presente Obra Completa.^e

m.a. <algunas pseudo adjetivas.>

pl.s. <hablo especialmente más adelante>

pl.s. <antes de la obra>

pl.s. <abnegado; cosa igual no se ha visto en libros>

pl.s.1 <edición —soy tan...>

pl.s. <tengo que justificarlo correspondiéndole, ganar tiempo para poder>

pl.s. <arte, la que he hecho con mi presente>

^a El autor registra un muestreo de sus experimentos y ensayos lingüísticos; no opta sino que presenta distintas alternativas. El uso del guión uniendo palabras para la conformación de un nuevo signo es un rasgo estilístico que puede hallarse en todo el texto.

^b El fragmento <La adjetivación... sólo de Invención.> fue agregado después de 1929, pero no es posible conjeturar fechas por falta de indicios. Se conserva un pliego suelto —muy deteriorado— manuscrito de MF; es evidente que ya ofrecía dificultades de legibilidad cuando AO hace la primera copia mecanográfica; si está incluido en publicación de 1941.

^c <También es cierto que se habla de una gran novela, que sólo aquí has encontrado mi novela> agr MF, no incorporado a ninguna copia posterior.

pl.s.1 <...poco popular todavía que no puedo empezar por ella.>

^d El chiste reiterado sobre su autoría consagrada por la publicación de «Obras Completas» tiene diversos sesgos: 1) burla al ritual consagratorio que esta maniobra editorial implica; 2) impugnación tanto de las falacias que este dispositivo puede ocultar, cuanto de la vana jactancia que los autores suelen detentar; 3) cuestionamiento raigal a semejante des-propósito, para Macedonio una obra artística nunca está «completa», siempre se está haciendo en el perpetuo trabajo de la lectura; 4) la «sincompletud» es un principio que rige las determinaciones fundamentales de su producción.

^e Cf. con lo que dice en *Papeles*: «... Macedonio es analfabeto: por descuido de su familia sólo se le enseñó a escribir sus *Obras Completas* —que será el primer libro que publicará— pero no a leer», OC, IV, 39.

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

Es axiomático error definir el arte por copias: la vida la comprendo sin copias; una situación nueva, un carácter nuevo encontrado en el vivir, sería eternamente incomprensible si las copias fueran necesarias. Efectividad de autor es sólo de Invención.

Dejo hecho el título solamente, pues:

Un prólogo que empieza en seguida es gran descuido: el preceder que es su perfume se le pierde, como el fururismo que se practica guenuinamente sólo dejándolo para más tarde —dije.

Diré así, antes, que se trata de uno de los veintinueve prólogos^b de una novela, imprologable según recién ahora me lo previno un crítico nacido seguramente en el tranquilo país del «avisar después»; según otro, más simpático, es decir, más alargador, escasa de prólogos, lo que aun puede remediarse, que se iba a llamar «El hombre que será Presidente y no lo fue».

Equivalente a:

«Buenos Aires histerizado entre el bando hilarante y el enterneciente, salvado por el compadrito divino, es decir, que unía la pasión al humorismo». Pero el título que ha quedado para «la novela dejada empezar», que por empezar tarde no empieza^c menos, y el lector deseará si la lee que estuviera hecha toda de seguir, es: «Novela de la Eterna, y de la Niña de dolor, la Dulce-Persona, de un amor que no fue sabido».

Este último es el título que ha gustado a un señor que comenzó a leerlo y prometió volver en seguida para terminar de saber cómo se llama la novela.

^a El juego es una actitud y un procedimiento en el arte macedoniano: «funciona siempre el autor con dos elementos optimísticos, además del de la temática: su exhibición de facultad de ingenio y su juego inofensivo con el lector. (...) ese hombre que parecía estar en grave posición explicativa estaba jugando con uno, se daba el placer de jugar. ¿Cuál es el juego? Defraudar una expectativa. (...) El que juega el chiste actúa por simpatía con el placer, tiene un placer de un placer que prepara a otro», OC, III, 297.

^b En carta a Gómez de la Serna, 9-MAY-1929, informa Macedonio: «veintinueve prólogos tendrá más mi imprologable novela», OC, II, 51. Cabe aclarar que el m 29 tiene un número menor de prólogos; en cambio el texto base registra un número mayor de prólogos, lo que indica la utilización de una cifra arbitraria para significar «muchos»; retórica de la inversión: lo preciso y exacto, por lo indeterminado y ambiguo.

^c La problemática del «empezar» se vincula con las redes dicotómicas privilegiadas en los textos macedoniano: presencia/ ausencia, ser/ nada, continuidad/ discontinuidad, etc. Si la pregunta es ¿qué es empezar? se clava el centro de la cuestión en la diferencia: «Otra verdad de arte es venerar las Diferencias antes que ser fácil en las Semejanzas», OC, III, 247.

pl.s. <requerir del arte copias>

m.a. <al contrario del futurismo que se practica noblemente, genuinamente>

m.a. <«Solina Buenos Aires»>

La única novela contada toda y que sin embargo no contiene nada además, aunque el envío de contarla todo lleva a más contar y el de leer los cuentos árabes me arrastró en la adolescencia, por ignorar que eran sólo 1001, a seguir leyéndolos después de terminado y así continué devorando cuentos que encontré abundantes en la Moral, la Historia;^a cuentos del Progreso, la abnegación de los políticos, los religiosos, los propagandistas de cualquier cosa desinteresada, la felicidad del bueno, el arrepentimiento del malo, la concordancia última entre conveniencia individual y general, o Utilitarismo, el orden del Universo y otros milagros de la abundante «fe» de los hombres de ciencia, ¡tan exigente con los milagros populares!

Novela con dos comienzos, según preferencias.^b

Con mucho dolor y entusiasmos, pero ninguna muerte, sino la palabra Fin que se escribe lejos, mucho después que se habrá terminado de leer el título^c y una sola vez, aunque bien la precisarían los prólogos (no todos, pero algunos hasta terminan), y aun el título, cuando concluye; he suprimido Fin del título, Fin del prólogo, para mostrar cuán poco de su existencia le debe la novela a la muerte —ni a la vida (verdad, realismo).

Con veintinueve prólogos de no dejarla empezar.

Con tres tiempos matemáticos nuevos,^d exclusivos de ella, de su «tiempo de novela» nunca maracado en narrativas y novelas hasta hoy, como si no fluyera y huyera tiempo en los sucesos fantásticos. Dichos tiempos son: el de la cortesía porteña que no despacha o dice no a nadie sin darle tiempo «hasta el nuevo tango» para que busque otro empleo o se emiende; el intervalo (de suelo) entre dos caídas del príncipe de Gales;²⁰ es muy simpático este príncipe agrimensur, que se ha ganado este título midiendo trechos cortos con el largo de

m.a.1 <después de los 1001...>

m.a. <cuentos sobretodo los de la Historia>

m.a. <otras maravillas>

m.a. <a preferencia de cada uno>

m.a. <muchos entusiasmos y ninguna>

m.a. <despacha o despide>

m.a.1 <... se me avisa muy tarde que había concluido de leerlos y así>

^a La continuidad de lectura descubre tanta ficción en discursos que abominan de ella, como en la literatura. En esta acerta enumeración asoman «tirrias macedonianas» a las que destina, en toda su obra, sarcasmos y burlas.

^b Entre los m.a. se conservan dos folios que testimonian la elaboración de la introducción de este apartado; la primera redacción bosqueja la matriz textual que luego se expande y se reestructura en el segundo folio; hemos registrado las variantes de esta segunda redacción, pues la primera ofrece severas dificultades de lectura; cabe indicar que en esa primera versión se proponen los tres tiempos matemáticos sintéticamente, primero el del príncipe de Gales, luego el de la cortesía porteña y por último el del sombrero negro.

^c La reflexión sobre convenciones literarias del «empezar» y el «terminar» (Incipit/Exit); título, prólogo y fin. Las formas canónicas distribuyen en sus definiciones el espacio y el tiempo textual, trabando relaciones que pueden cuestionarse. Los parámetros tensan límites: «se escribe lejos»/ «después de leer», esto es «tan pronto como (...) haya entendido al tiempo como forro del espacio, según Einstein.» OC, IV, 38.

^d El juego con el número, con el dato preciso, con la fecha, remeda una rigurosidad, una exactitud científica, verificable o rebatible, que el arte no sólo no necesita, sino que más bien lo desafía, lo burla, lo transforma.

su real persona, mas espero que el lector saltado no se sentirá reforzado en sus inclinaciones vagarosas de leer por el ejemplo de ese ilustre cabalgar saltado; en fin, el tiempo mínimo: el que queda ahora para ser el primer sobretodo o la primer gripe de este invierno, o midiendo bajo otra unidad este tiempo: el de salvar a un sombrero negro, olvidado en un asiento negro de silla, del visitante recién llegado que se aproxima, o si se quiere: los cinco minutos de film en que todo el personal de Hollywood ha de correr, atropellarse para convertir en felicidad —casamiento, beso, debelación del falso virtuoso — a todas las desdichas de dos horas de cinta.^a

Con personajes de las tres edades, marcadas por el Olvido: aquella en que olvidamos el cigarrillo encendido en la boquilla nueva de papá en la pieza de la mucama; aquella ya avanzada de olvidar un pan sobre un pulido escritorio; y la ya desesperada en que olvidamos todo, incluso la edad, y hasta un sombrero en una sopera, suceso horrible. (Predominará aquella en que se sube a saltos las escaleras, se enreda el último barrilete o la última línea de pescar, y aparece el primer billar y la primer noche de olvidar las llaves de volver a casa).^b

Con el dolor de la niña, cuyo hermoso amor no fue sabido. Y las firmezas de ventura de Deunamor el No-Existente Caballero.^c

Todo lo cual surtió de confusiones indecibles —mas por lo esforzado de la Novela esta vez se dicen— al empleado bancario que no sabía si era genio.

Terminados los prólogos la novela súbitamente principia, comenzando sorpresivamente por «Una novela ejecutiva salida a la calle», insertándose apresuradamente al punto el total de la extensa «Novela impedida» y concluyendo, con todo lo más que el autor sabía en «De qué llorar», capítulo que os

m.a. <vagabundas de leer>

m.a. < aquella edad ya >

m.a. <aquella edad en que>
m.a. <escaleras, las primas nos gritan muy quedo «estate quietos»>

m.a. <súbitamente comienza>
m.a. <«Una novela que comienza»>

^a Una variación de disparates sobre el tema del tiempo, cuestionando la arbitrariedad de las unidades establecidas. Interesa destacar el procedimiento utilizado, que el mismo Macedonio explica así: «Variedad» y «libreposibilidad» revisten tonalidad optimística; pero además se adiciona la tonalidad temática, según va repetido, el hecho de que el autor ha jugado, mejor dicho ha logrado jugar con las vigilancias más alertas y universalidad de nuestra vida mental». OC, III, 303.

^b La parodia del inventario exhaustivo contabilizando «componentes» de la novela incorpora «tres edades», continuando con la temática del tiempo, pero articulado con el «olvido» que es otro tópico recurrente. Nada de lo que se menciona en esta cadena disparatada tiene vinculación con los «sucesos» de la «novela»; lo que se muestra es que se trata de una manera de abolir o transformar el tiempo por el absurdo y el Humor Conceptual.

^c En m. a. una oración tachada con muchas rayas, lo que dificulta la reconstrucción del texto: <Seguidas tristemente todos los prólogos de la novela dejada empezar, que por empezar tarde no empieza menos y que el lector deseará que no termine y sea toda echa de empezar y seguir.> Entre líneas muy apretadamente MF escribe: <Después de tantos prólogos la novela mía se define como la Novela Dejada Empezar y será todo tedio de empezar y seguir.> Esta corrección no se incorporó a las copias posteriores.

procurará de qué llorar, y la imposible muerte del «Hombre que fingía vivir», presenciada sólo por el peluquero que simulaba estar despierto y viendo, aunque durmiera como siempre en ese instante, cuyo maldito dormir no obsta a que todo venga a saberse y contarse, sin decirse, empero, nada que no esté en el libro, de afuera de la novela, ni impide a ésta que tenga la formalidad de un Fin, en el mismo punto en que lo tienen todas, en el punto de quedarse el volumen sin decir nada, lo que hace dudar de que todo se haya dicho.^a Aseguramos que pocas veces una novela sólo prometida, aun las que por concluir han sido ensalzadas, es tan concluida como la nuestra, escrita del todo antes del fin y no dejando a la vista ningún seguir.

Novela, en fin, segura de salir, pues ha sido vuelta a prometer tres veces en cumplimiento de la primer promesa que hice de ella.^b No contiene ni viajes ni olvidos de seguir: ambas cosas son pretextos para dejar sin personajes al lector aparentando que los hechos del relato no pueden adelantar si varios protagonistas no parten para Londres o simplemente olvidándose durante páginas enteras de escribir novela, debiendo el lector esperar a que vuelvan aquéllos o que los olvidos se golpeen la frente con una mano y entonces se acuerden. Es por esto que ya dije no aceptamos entre los personajes a la cocinera que quería licencia para atender botones y tapas de cacerola que no se derraman y fondos de arroz con leche que no se quemaran.^c

m.a. <teniéndolo todo antes del fin>

m.a. <pretextos y causal>
m.a. <lector mandando al extranjero a algunos protagonistas>

m.a. <se acuerden de continuar escribiéndola>

^a El discurso se centra en la composición y «contenido» de la novela, enhebrando una serie de absurdos que responden, por un lado, a la propuesta teórica sobre el género narrativo y, por otro, a la teoría humorística. Dice Macedonio: «Absurdo es un contenido mental irrepresentable; un contenido ausente, carente. Este absurdo o contradicción funciona después de una expectativa de intelección; es un descerrajamiento intelectual, con caída de las imágenes, conceptos, pensamientos, impregnados de afectividad durante la espera». OC, III, 304.

^b La postergación continua del cumplimiento de «promesas», formuladas una y otra vez, en dilación infinita, son un *leit motif* en la actividad intelectual de Macedonio: promete colaboraciones, cartas, novela, visitas, etc. y se excusa al mismo tiempo por no cumplir. Esta cuestión se liga en algunos puntos con la problemática de «empezar» y en otros con la «digresión».

^c El texto registra con meticulosidad las ausencias y las negaciones, llevando su intento a la exasperación.

SALUTACIÓN^a

m.a. <Salutación, lector>

Héme aquí extrañamente actual la anunciada Novela que tuvo acertadamente el instinto de asegurarse un estado de no-existencia *efectiva* —no ha salido del no ser porque lo prometido toma silueta ente el ser y el no ser, y en la perspectiva ajena, como en el alma del prometiente, se le preparan lugares de existencia y se le reservan energía, curiosidad, atención; aun el prometerlo le dio tanta existencia que se le ha reservado premio en ambos Jurados— y de mantenerse en esta no-existencia media docena de años para hacer aparición como si su ser no hubiera conocido la nada, lo que doblando su virtud de realidad haría posible que abunde tanta de ésta que en aquélla, en una fantasía viva, la no-existencia en la persona del No-Existente-Caballero,^b cuya insinuada sustancia sólo podía efectivarse, respirar, cuya delgada sombra sólo podía tenerse derecha en una novela tan fuerte en el ser como ésta, a cuyo comienzo no ha precedido la nada.

Adiós, también aquí te diré, lector, no porque tú puedas jamás olvidarme, no lo podrás, es la novela que no puede olvidarse, sino porque soy una pobre novela, ardiente, pero flaca en sueño trémulo, telilla de sombras que ha concluído de correrse toda de decirlo todo, puesto que tú empiezas a hacer de ella lectura tuya: Dulce-Persona, el Presidente, Nec —La Eterna no está en el mismo camino— los tristes

^a Nótese que la «salutación» no se encuentra al principio o abriendo el contacto con el lector, porque: 1) se suma como un rito más del comenzar; 2) se lo *des-ubica* para llamar la atención sobre él y para desubicar al lector; 3) su inserción arbitraria quiebra la continuidad y legítima la posibilidad de comenzar a cada paso, a cada instante, a cada página.

^b Lo «prometiente», la «no-existencia», el «no-ser», la «nada» van construyendo dificultosamente, a fuerza de una reiteración barroca, el hábitat del No-Existente-Caballero, hasta lograr un universo semiótico de carácter abstracto, absurdo, contradictorio, metafísico.

seres-personajes viven sólo los minutos que alguien posa escribiéndolos: concluídos de hacer, han concluído, nada son,^a más tristes todavía porque recorre sus figuras muertas la cosquilla, la mariposa de la mirada lectora o humana, inquietante tacto de pétalos de burla o piedad que deshojáis, escalofriándolas, sobre sus formas que no tuvieron nunca acceso a la vida.^b

Ha sido hecha sin vida la Novela y sin embargo para no ser olvidada. Es peor así, más triste, más sin piedad alguna para ella. Es ella, toda la novela, la que podéis llorar vosotros los que sois eternos, los vivientes, pues tocasteis la Vida y no hay muerte donde hubo un presente, un solo instante de él es seguido de eternidad; podéis llorar, vuestras lágrimas arden en el rostro, corren, humedecen;^c yo, la Novela,^d soy un total de ensueño, un ensueño entero, y un día el que me soñó me olvidará; cesaré entonces para siempre, y ceso cada vez que, por feliz, por triunfante, él no me sueña; vosotros no os olvidaréis nunca de existir.

OTRO DESEO DE SALUDAR

¿Por qué no he de tenerlo, y aun por qué no tener el de llamar saludo a lo que resultará no serlo? No he prometido mi continuidad y congruencia mental de hombre, sino sólo la de autor, dar una definida novela. Aquí estoy en todos los antojos que nos cambian de mano el yo en las mudanzas íntimas de cada día; vivo mi día delante del lector. El lector es por definición un simpatizante y yo puedo serle interesante en lo que maestro de mi dudar y variar.

El saber es cosa de hondura y complejidad, nada parecido al triste saber palabras, lo peor que puede ocurrirnos y al mismo tiempo lo que más infatuación engendra. Yo digo que vivimos con muy poco saber, como para creer que no haya mucha necesidad de él. Y si fuera cierto que era muy poco

m.a. <por qué no he de tener el deseo de llamar>

m.a. <Yo digo que el saber>

m.a. <con muy poco de él>

^a El estatuto escrito-leído del personaje literario es medular en la teoría macedoniana, y se lo explica y se lo muestra con las más diversas estrategias textuales.

^b La metáfora *kitsch* se burla sutilmente de la lectura que busca hallar en la ficción una «vida» que nunca existió.

^c La hipérbole lacrimógena escaramece al lector emotivo y alucinado por el mundo ficcional; por inversión esta novela es inventora de otra «vida», de eterno presente, que no permite sea confundida con el mero existir.

^d La autonomía de la Novela alcanza su máxima expresión, se enuncia a sí misma y se apersona en su enunciado para decir quién es; esta irrupción de «yo, la Novela» desafía en prólogos la presencia hegemónica de «yo, el Autor».

nuestro deber,^a sería dudoso que fuera cierto: si no sabemos profundamente casi nada es probable que en tan basta ignorancia quepa el no saber que sea cierto que no sabemos nada.^b

No es eso lo que quise decir sino que cada uno sabe a toda hondura dos o tres verdades complejas, pero sus contactos de vida son mil aspectos más, de modo que hacemos casi todas las partes de nuestra vida a oscuras, lo que no conduce a una constante desventura ni mucho menos porque el dolor tiende a engendrar por sí mismo el placer, por mera cesación y viceversa.^c Los aciertos, el saber, pesan muy poco ante esta regla de cosas.

Pero si vivimos en constante sorpresa; casi todo en lo inesperado. Íntegramente no conocemos ningún trozo (*íntegramente, trozo*, denuncia la fragilidad del trabajo mental humano) ninguna fracción total de nuestro lote de vida, a menos que dediquemos, lo que rara vez es posible, buena parte de esa vida a conocer todas las motivaciones de cada acción y pasión. Gustamos de reconstruir los comienzos de los efectos y hechos que continúan mucho o poco ligándonos y rara vez hallamos holgura para una evocación metódica.

Tampoco sabemos, a menudo sobre qué sustancias estamos trabajando ideas o conductas.

En música, por ejemplo, si compulsamos la inmensidad de pequeñas labores melódicas de los artistas coetáneos o anteriores a Bach²¹ y de éste mismo, los del pueblo en el pasado y lo popular presente, puede dudarse de que hayamos, con Beethoven²² y hasta hoy, estado trabajando efectivamente música, o si sólo se hizo música de aquella música remota, no artística ella misma y menos aún la anterior. Quizá todo lo que llamamos música desde Bach, son elaboraciones de obsesión pegada a los temitas y fragmentos de canto que en inmenso número dejaron aquellos músicos y pueblos. Quizá nunca, o casi nunca, ha ocurrido música genuina o individual: tránsito del estado sentido por el artista individual a su

m.a. <nuestro saber>

m.a. <es probable que esto mismo, que no sabemos nada, no lo sepamos con certeza>

m.a. <son cien más>

m.a. <lo que nos lleva a una constante>

m.a. <de que hallamos>

m.a. <desde Beethoven>

m.a. <dejaron los anteriores artistas>

m.a. <pasar del estado>

^a Estimamos que la palabra «deber» es una errata de la c.SO; en EP dice «saber».

^b Las tribulaciones del saber y las aspiraciones como intelectual también se «narran» en la nueva épica macedoniana. Dice el autor en su *Diario de Vida e Ideas*: «Yo nací para defenderme por el saber (...) Entonces ardiente, desesperadamente, busqué defensas en el saber de los otros... En un libro como éste que para el lector se definirá poco a poco como el libro del saber de un intelectual y de sus sensaciones y experiencias de saber, como el libro de un hombre que no tuvo ni tendrá más defensas que las de un "intelectual"...», OC, III, 101.

^c Cf. «La Vida es una igual aptitud a gozar y sufrir y el Mundo una posibilidad igual de causas de dolor y de placer. Esta es la primera impresión y quizá la última y exacta.» «Todo dolor se compensa con un placer». OC, III, 53 y 58.

m.a. <... pueblos y los actuales pueblos>

expresión directa y personal, busca de medios y deseo sentido de expresarse. He aquí cómo se trabaja largamente a oscuras y se da a nuestro trabajo un nombre que no merece.^a

Es así también que pregunto ahora: ¿qué es, en la región de las motivaciones, lo que ha promovido en mí la noción y voluntad de hacer una novela? De estos dos o tres años últimos mi vida no conoce casi ninguna de sus motivaciones, no porque nada sea misterioso, inasequible, sino porque las indagaciones son fatigosas o inquietantes, aun con el interés que tenemos todos por estas búsquedas de comienzos en nuestra historia y de esquemas de toda la motivación de un acto o sentimiento.^b

Al principio hubo deseo de expresarse, también de estudiar la vida psicológica, también de comprometerme en un estudio general de estética, también de mejorar económicamente y, por ello, hacerme un principio de reputación que en las circunstancias difíciles me facilitara medios de vida.^c Todo esto se borró con un nuevo gran motivo que brotó con el conocimiento inesperado de cierta persona de tan altas influencias de espíritu, y gracia tan increíble, que a veces no sé si sólo la he soñado.^d

Para serle grato o seguir soñándola inicié el manuscrito. Quedó este motivo máximo y uno menor que interesa más al público: ejecutar una teoría de Arte, particularmente de la Novela.^e

Así también es a oscuras que se escribe una carta de esta novela y a oscuras que la persona destinataria se agite por su lectura, y surja en ella conturbación que tampoco ella se define. No adivina además los motivos de la Eterna, que ésta misma no se conoce bien, y escribe por impulsos desconocidos aquella misiva.

^a Macedonio es muy afecto a ejemplificar sus reflexiones artísticas recurriendo a la música; en múltiples pasajes de su obra podemos encontrar comparaciones de la literatura con la música. Aquí interesa destacar: la ponderación de los grandes procesos artísticos cumplidos en el anonimato de la memoria cultural de un pueblo y la figura magistral de Bach, artista supremo para la concepción estética de Macedonio. Cf. «Parecíame que Beethoven era un caso de arte consciente, pero en mucha parte de su obra no sabe adónde va en todos los momentos como debe saberlo.» OC, II, 94-95; cf. p. 95.

^b La indagación implacable de su propio proceso de producción y el despliegue que de ella hace, inscriben el discurso macedoniano en las concepciones modernas (y posmodernas) del arte contemporáneo.

^c El deseo es el gran motor, dice en *Teorías*: «Que la actividad mental o muscular tiene que ser proporcional a la capacidad pasional, emocional o sentimental del individuo debiera también ser un axioma psicológico, porque los deseos son el combustible de la actividad, y las emociones, sentimientos y pasiones guardan estricta relación con los deseos.» OC, III, 57-58.

^d Quizá se refiera a Consuelo Bosch de Sáenz Valiente, a la que dedicó gran parte de su obra, llamándola en muchos poemas «Eterna».

^e Una motivación íntima y privada, el amor idealizado en el ensueño y el vigor imaginativo, se liga a una «pública» del artista en tanto «autor», elaborar y ejecutar un proyecto artístico, todo materializado en un proceso de escritura que duró hasta su muerte. Cf. pp. 66-68.

m.a. <y se da nombre que no es legítimo a nuestro trabajo>
<nombre erróneo>

m.a. <principales motivaciones>

m.a. <el grato interés>

m.a. <un acto nuestro o de tercero, pasado o actual>

m.a. <de Estética>

Es con igual confusión que tendrá sus impresiones de esta * Novela el lector. No creo haber hecho una novela fiel a la plena doctrina poseída. Si ambas cosas fueran excelentes, todavía concedo al lector mucho tiempo para afirmarse en una impresión, mucho que dudar, que declarar vago o contradictorio o inartístico,^a puesto que para justificarse de imperfecciones acabo de argumentar lo arduo que es poscerse, así, de motivaciones e impresiones.

¡Adiós, lector!...

^a La insatisfacción y la inseguridad sobre sus textos se dicen como un juicio autocrítico severo, como una confesión dolorosa, como una ironía de sutil cinismo, pero no se escamotean; coexisten con las altivas certezas y aseveraciones concluyentes que muestran los hallazgos intelectuales. Cf. «Yo concluiré pronto mi «Novela de la Eterna» (...) y mi metafísica *Ella* (teoría de la Eternidad de Figura, Sentir y Memoria); con esto habrá de concluir mi actividad de escritor; para ser artista (más arduo y precioso que Pensador) me falta Certeza; para ser escritor me falta Caricia en el decir, dulce, sutil comunicar. Soy Metafísico; mi especulación es hondísima», carta a Gómez de la Serna, 9-SEPT-1931, OC, II, 53.

Queremos dar novela que sea buena aunque el autor no prometa escribir nunca más y dando prendas de pacto tan altruista —sacrificio de pensador que con tal de poder publicar se privaría, o se privó ya, por sus libros no se sabe, hasta de pensar— meta las cuatro (lapiceras) en el fondo del mar; (tendrá éste profundidad condigna a esos hondos implementos con que unos aran y otros arañan honduras?); ni las entregue a la adoración de una entre las más hermosas ciudades del espíritu, universales, Buenos Aires, capaz de comprender lo que hay de desvivirse por ella en tal promesa. Originalidad absoluta hay si no en lo que ellas produjeron, en el entregarlas; y en tal acto signos de seriedad del carácter del expositor, suspicacia que se adelanta a la justa desconfianza y al mismo tiempo la perspicacia del saber dónde hay más plumas: en el velador de todo dependiente de comercio (un literato-mínimo hay en él siempre) allí donde aun manuscritos de obras enteras suyas puede hallarse. Y así lo demuestra presentando nuevo libro poco después de la capitulación espontánea de las pensadoras lapiceras y plumas de compilador. El nuevo libro parece escrito con «las mismas»,^b

Que a Buenos Aires una promesa no se le ha cumplido es lo que queda de delicado en la ocurrencia.

No conozco lo que se siente cuando no cumplimos promesas yo doy la novela que prometí; aun no se había inventado la promesa de no escribir, me faltó ingenio. ¡Qué drama en lo

m.29 <prendas, rehenes de pacto>
ci.1
m.29 <para pensador>

m.29 <cuatro, lapiceras>

ci.1 <o las entregue>

ci.1 <del expositor> agr.AO

ci.2 <un literato... siempre>
agr.MF
ci.2 <suas> agr.MF

ci.1 <plumas> agr.AO

m.29 <promesas; yo>

^a En m.29 y ci.1 el texto correspondiente a este prólogo es el comienzo del primigenio <Prólogo VIII>, título <Cómo ha sido, al fin posible la novela perfecta>; en las copias posteriores aparecen los textos ya conformando dos prólogos independientes; en EP este prólogo se titula <Basta con «ir antes» para ser prólogo>; c.SO, sin título.

ci.1 <prendas, rehenes y arras de pacto>

^b En este párrafo, de compleja sintaxis y abundante puntuación, se trabaja una variación humorística sobre el tema de la «plumas», acentuando el ridículo fetichismo en torno de la «persona» del autor y los objetos que lo acompañaron; la infatuación de escritores e intelectuales es un tema recurrente y atacado con diversos procedimientos discursivos.

íntimo de la persona para quien el escribir constituya un incumplimiento!^a

Creo llegar justo a tiempo, un día antes de que el género Novela comience a ser imposible —el Arte es posible pero todo asunto para serlo de Arte ha de ser imposible—; mi novela ha sido posible y contiene sólo imposibles.

No puedo jactarme de haber descubierto para esta novela la comarca donde no sucede nada, por otro nombre «Tierra de Leones». Mas todo lo imposible sucede en la mía;^b para lo posible hay la vida y para ésta e igual a ella para qué, el realismo? Y sólo comprendo que el lector se queje si algo de lo Imposible no lo consigue en ella, y sabe él que en alguna parte, en el Arte, al cual acude, ha de hallarse y suceder corriente lo que revolviéndose en su lecho o asomándose a la ventana no halla: lo Imposible, que no es lo que falta, pues todo lo hay en el mundo, sino lo que nos falta cuando lo deseamos, aunque venga o exista antes o después de de-searlo.

Así fue la Eterna un imposible de muchos años para mí y sin embargo era, y era perfección.

Único imposible es morir. Cuán sin límites es la Posibilidad me fue posible, lo que hoy no puedo concebir, vivir largos años sin el amor de la Eterna y aun sin conocerla.

Así lo cavila y resuelve en su espíritu atormentado el Presidente, a quien la Eterna dice «que él ama lo que ha creado y no lo que ella es».^c

ci.1 <de Jaguares>

m.29 y ci.1 <¿para qué, pues? el realismo>

m.29 <y resuelve en>

^a La exclamación irónica es una burla a sí mismo, cuyo sentido y coherencia máxima fue no publicar la novela tan prometida.

^b Uno de los imposibles más perseguidos por el arte novelístico de Macedonio es despojar al relato de sucesos; que el relato no cuente nada; que el lenguaje evite la referencia, que los signos pongan a prueba sus grados de representación; una empresa que pone en crisis todos los parámetros del arte occidental y que indicia con lucidez el punto fundamental de las búsquedas contemporáneas.

^c En la relación Presidente-Eterna se reproduce la antiquísima tradición del poeta y su musa inspiradora «puestos en textos» y vertebrando toda la construcción del mundo ficcional; finalmente todo el texto es un gran monumento a la potencia creadora del artista. La afirmación de Eterna conlleva una falsa negación y una tautología: el (Presidente-creador-escritor) ama lo que él ha creado, no lo que ella es; «ellas» no es otra cosa que el producto de su creación.

Cómo ha sido posible, al fin, la novela perfecta

Ha sido dable, al fin, la novela modelo, que presentamos merced al aprovechamiento de un trastorno curioso a la circulación entre los literatos del personaje Juan Pasamontes,^a que como todos saben, aun el mismo Sócrates que nada sabía (Jantipa lo tenía a oscuras de todo), y también los que sólo saben que él lo dijo, es el que viene figurando desde dos o tres mil años, desde las literaturas griega y romana, en toda novela de verdadera sensación y modernidad que no se parezca a otra en nada ni en tenerlo a Pasamontes tampoco.

Siempre se ha reconocido que este protagonista, en la posición invariable que lo hace interesante hasta afligir: Juan Pasamontes aventurándose por incentivos de amor en una montaña con los precipicios oportunos para montañas de novelas, ha caído unos metros en algunos de éstos, lo que es desdicha siempre y más cuando en esos momentos la narrativa tenía que comenzar inaplazable; prueba de ello es que empieza describiendo este accidente que sirve en la novela para principiarla y en la vida de Pasamontes para suspenderla, en el lector para mantenerlo suspenso de preocupación y en el relato para marchar: es el único contraveneno eficaz para concluir con el lector salteado.^b

Pasamontes está a gran altura y riesgo pero la historia sigue, como las crónicas policiales que no empiezan hasta que nos sucede algo; y el andar de Pasamontes por una montaña con todo alegre ánimo de goces, sólo empieza a dar

^a En m.29 este personaje se denomina «Miramonte»; en ci.1 aparece la corrección. Se podría postular que el cambio obedece a una mayor adecuación a la función narrativa que representa este personaje.

^b El suceso que desencadena el relato es objeto de parodia y comentario simultáneo; se remedia la introducción ineludible del acontecimiento en el resbalón del personaje y al mismo tiempo se explica «teóricamente» qué función cumple en la novela.

m.29 <Prólogo VIII>

m.29 <Miramonte> m.29 <, Jantipa lo tenía a oscuras de todo>

m.29 <Miramonte>

m.a. <situación invariable>

m.29 <Miramonte>

m.a. <montaña, con los>

m.a. <éstos. Lo que es>

m.29 <Miramonte> <suspenderla;>

m.a. <suspense de pasmo>

ci.2 <es el único... salteado> agr.AO

m.29 <Miramonte>

m.29 <Miramonte>

gusto a lectores y autor cuando lo vean errar pie con inmenso peligro. Y se está sosteniendo de la última mata o arbusto, la punta de pie en una pequeña saliente de piedra insegura, agotándose fatalmente en clamores y esfuerzos a treinta o más ignorados metros del fondo del que ya debemos comenzar a llamar abismo.^a

Toda la novela es contada mientras él está en tal apretura y al final habrá que decir al lector cómo fue salvado. No creo que se conciba enredo novelesco que pueda tener más asegurado al lector, contando con él hasta el final y más *suspense* y menos interrumpido su interés, que haya procedimiento con que mejor nos descontemos lector para todas las páginas; aunque entre la primera y la última fueran en blanco las otras, que en sustancia así son casi siempre —promesa de trama, promesa de desenlace, promesa de caracteres, promesa de unidad y de congruencia, incumplidas— el lector no saltaría una. Por tanto, para una novela modelo y en nada parecida a otra, no hay como este Juan Pasamontes personaje de todas, pues es la personificación de toda trama: comienzo y desenlace sin nada en medio que desenredar, o enredo con simulada solución.

Suspendido en el aire, de él cuelga la atención de todo lector; yo lo necesitaba para lo más difícil, el comenzar de una novela y el que el lector comience su tarea.^b Sea porque Pasamontes lo hace mejor que nadie al procurar estos dos comienzos difíciles —el lector cree que él hace lo más difícil— sea porque él ha hecho creer en esas dos dificultades, autor y lectores emprenden sus respectivas fatigas más deslizadamente con él.

Deslizamientos y suspensiones ayudaron aquí. Al entrar, Recienvenido^c colgaba su perro en la percha de los vestíbulos; los obreros de Ford cuelgan la gorra, tipo de movimiento, dice Ford, tan leve como los que en el taller compondrán luego el trabajo de la jornada; yo cuelgo un personaje

^a Se desmontan y se muestran los procedimientos para el logro del suspenso: si el suspenso se sostiene sobre la promesa postergada de algo a resolver, entonces los prólogos pueden leerse —entre otras alternativas— como una dilatada parodia de la composición narrativa regida por la resolución final, que desafía el deseo y la curiosidad lectora entrenada en tales dispositivos novelescos.

^b Personaje suspendido, lector en suspenso y autor en trance de iniciar la ficción «que es lo más difícil»: desde esta perspectiva los prólogos dramatizan conjuros contra los miedos del «comenzar», se posterga el compromiso de «entrar en ficción», explicando minuciosamente lo que esto significa en el marco de una renovación artística.

m.a.1. <... en cuanto a trama y desenlace casi nunca lo hubo) y el que el lector>

m.a.1. <... son ellos los que hacen lo más difícil; sea>

^c Se refiere a un texto de 1922 titulado «El bastón de Recienvenido» cuyo comienzo es el siguiente: «Desde que dejé olvidado mi perro, colgado de una percha del vestíbulo o metido en el paraguero de una casa que visitaba, decidí reemplazarlo...», OC, IV, 20.

m.a. <lo ven errar>

m.a. <debe comenzarse a denominar>

m.29 <interés; que haya>

m.29 <páginas, aunque>

m.a. <fueran en blanco y en sustancia>

ci.1 <promesa... congruencia> agr.AO

ci.1 <no hay como este> agr.AO

m.29 <Miramonte>

m.a. <Trama>

m.a.1 <novela (pues...>

m.29 <Miramonte>

m.a.1 <—según los lectores...>

ci.1 <Deslizamientos... método.> agr.MF

prestado y lo retomo a la salida para devolverlo, pero en el interín aferro al Lector en un interesamiento tan intenso que lo arrepiante de todo futuro Saltar. Todo futuro autor agradezca el método.^a

^a Nótese el juego que si instaura en las comparaciones tácitas: como un personaje de mi propia obra o ficción, como un obrero anónimo que va a su trabajo, así *autor* habita ambos espacios de un trabajo cotidiano (escribir-leer-pensar) y un mundo artístico-ficcional que construye metódicamente y al que incorpora, como personaje, el *Lector*.

Deunamor

Deunamor^a se debe al máximo descubrimiento que concibió la inteligencia humana; la concepción del automatismo de Hogdson;^b es decir al impulso que el primer hallazgo perspicuo del automatismo psicológico dio al pensamiento del autor de esta novela,^b encaminándolo a formular la teoría del automatismo integral, que puede ser estimada como una de las más audaces ideas y claras percepciones.

El autor, partiendo de esta magna lección de Hogdson, no se intimidó de llevarla a su más extrema sistematización. Como decimos, el novelesco autor de esta novela, con cuya magia prometo hacerte también a tí el novelesco lector, descubrió: que nunca está probado que el hombre o la mujer que llora o ríe, que frunza el ceño, grite, se agite, ataque, se defienda, busque, encuentre, juegue, se detenga, escriba o parezca leer o atender, sienta ni piense cosa alguna; que en ese hombre o mujer existan estados de sonido, de color, de olor, de dolor, de todo lo que constituye la sensibilidad; en suma^c: que no exista «estado de conciencia», no impedirá en nada —ni la presencia de la conciencia ayudará en nada— que

ci.1 <máxima invención>

ci.1 <y psicofisiológico de Hogdson> <el camino para>

ci.1 <como...>

ci.2 <percepciones...>

ci.2 <y perfectamente verdadera sistematización>

ci.1 <que en su psique no exista>

ci.2 <«estado en la»>

^a En un cuaderno de 1924, en el margen Macedonio anota: «Deunamor el no existente caballero», lo que podría considerarse el proto-nombre del personaje. En 1926 se publica en *Índice de la poesía americana*, un texto breve titulado «Salutación de Deunamor el No-Existente Caballero», OC, VII, 159.

^b Hogdson y su teoría se incorporan al discurso programático de los prólogos y a la ficción novelesca (cf. cap. VII) con procedimientos que ponen las significaciones textuales en los lindes mismos de lo serio y lo paródico; la mención «del otro autor» no es erudita (no se remite a ninguna fuente bibliográfica), sino ficcional, se lo convierte en «personaje».

ci.1 <... la más audaz de las ideas que ha ocurrido en el pensamiento humano.>

ci.2 <... que ha ocurrido en el pensamiento humano>

^c A pesar de la extensión de la cláusula el discurso adopta una estrategia de «clásico» equilibrio, despliega una táctica analítica (enumeración) y cierra con escueta síntesis; el procedimiento contrasta con las maniobras barrocas, abigarradas y extravagantes: el objetivo último es el contraste y la diferencia.

se desempeñen exactamente como se desempeñaría en igual situación una persona con conocimiento y sensibilidad.

Al organismo le interesa vivir: no le interesa ser, tener sentido. El automatismo se hace cargo incesantemente de todo nuestro hacer y ese automatismo es totalmente adquirido por la experiencia individual (experiencia que no necesita ser sentida para producir las modificaciones de adaptación), excepto quizá en los dos reflejos instintivos fundamentales, que son congénitos: la fuga a lo doloroso (que es lo destructivo del organismo, no lo doloroso psíquico) y la retención o persecución de lo placentero.^a Con este básico automatismo congénito la experiencia va grabando las secuencias fisiológicas de cada emergencia: un hombre asaltado por un mastín furioso al que no vea ni oiga ni tenga recuerdo *sentido* de un perro ni de una herida; o si gustáramos decir: un hombre que se haya levantado ese día con pérdida total de la conciencia, se defenderá o huirá automáticamente, siempre que en una época anterior un perro le haya inferido heridas, aunque no hubiera tenido conciencia de ello. Se diría que debo admitir que ha sido necesario que alguna vez, por lo menos, esa persona haya estado dotada de psiquismo, inteligencia, emoción, percepciones sensoriales sentidas. Pero no es así: el niño puede nacer absolutamente insensible y procederá igual que su hermanito sensible (hablo de sensibilidad psíquica).^b

Los daños sufridos por el cuerpo se habrán asociado a las sensaciones de los nervios visuales y auditivos, por las modificaciones en los tejidos nerviosos provocadas por la figura y los lamentos del animal, sin necesidad de que estas alteraciones neurales se hayan traducido en hechos psíquicos de visión y audición. (Psicológicamente las cosas son así; metafísicamente, todo el fenomenismo material, el cuerpo humano, las ondas sonoras y luminosas, no son ellas mismas más que estados psíquicos o sensaciones en una psique).

Lo que el autor ha tratado de averiguar pero no ha logrado

ci.2 <El lector...>

ci.2 <tener> agr.AO

ci.1₁ <modificaciones...>

ci.2 <secuencias de dolor y placer>

ci.2₁ <: y en...>

ci.1 <un hombre... conciencia>
agr.AO

ci.1 <que por lo menos alguna>

ci.1 <Los daños... psique>
agr.AO

ci.1₂ <modificaciones...>

ci.1 <más que ideas>

ci.2₁ <más...>

ci.2 <no lo ha>

ci.2 <... cuchichea con Hogdson y el autor percibe que ambos anotan anotaciones marginales.> agr. AO.
ci.1₂ <... ulteriores a los actos>, no es adquirida sino innata.>

^a Las argumentaciones psíquicas y fisiológicas resultan contradictorias para explicar la génesis de un personaje en el discurso de una estética que se plantea como discontinua respecto de la «vida».

ci.2₁ <... suma, para dar un ejemplo:>

^b En estos pasajes puede apreciarse que la metódica digresión macedoniana puede ejecutarse tanto por medio del humor como por la argumentación científica, tanto por la escena nimia cotidiana como por la reflexión metafísica; tales cambios abruptos de tonos, de temas, de recursos producen una desorientación permanente en la lectura.

ci.1₂ <... en la retina y en el nervio auditivo u óptico>

ci.2₁ <... que ideas ten el sentido de>

todavía, es en qué circunstancia puede producirse lo que llamaremos el arrollamiento total de la conciencia en una persona física;^a mas baste advertir que el estar de la conciencia en un cuerpo es una noción absurda, porque lo psíquico no es manejable en términos de espacialidad: una emoción, una percepción visual sentida, no ocurre en mi cerebro, aunque sea discernible una relación causal entre sentires u alteraciones en un cerebro...

El autor^b conoció a Deunamor durante muchos años * tratándolo continuamente, y notó que a partir del deceso de su esposa, a quien parecía amar inmensamente, algún matiz inaprensible casi en su conducta y en sus expresiones se había alterado de una manera inquietante aunque indefinida. (El autor^c profesa en este párrafo de novelista profesional, pero tiene derecho a rogar al lector crea un poco en los milagros de novela, al menos como yo he consentido en creer durante años, como lector de considerable número de ellas menos explicables y congruentes que la mía). Y así poco a poco, Deunamor fue perdiendo su sensibilidad, hasta quedar reducido a un cuerpo sin conciencia.

Si el lector ignora todo lo que yo ignoro (agradezco su compañerismo), debe ignorar cómo explicaba plena y satisfactoriamente, Hogdson, el automatismo diré incompleto por él descubierto. Sólo se puede comprender el integral que yo explico. Por eso juraría que Deunamor dejó de ser una conciencia personal desde hace muchos años, y yo mismo observo que su conducta en la novela es la de un hombre que nada siente, piensa ni ve, en actitud de espera pero sin sentir la espera, de volver a reunirse con la amada y ser feliz, o sea que es actualmente una insensibilidad con perspectiva de ser una sensibilidad.^d Esto es muy misterioso, y sería censurable para una persona que ignorara que en el mundo hay cines y novelones de Conan Doyle.²⁴

El tono cambiante opera sobre el automatismo sin que Deunamor lo sienta, por eso participa en los movimientos de la novela.

ci.1 <pero desde luego hasta>
ci.1 <sea describible>

^a Se debe exponer lo averiguado, pero también lo no alcanzado, la pregunta no contestada, la duda no resuelta. Esto es un axioma en el discurso macedoniano.

^b Autor atribuye a Deunamor evidentes datos autobiográficos en una operación que convierte al sujeto que escribe en personaje, y su vida en novela.

^c La parentética, recurso privilegiado por Macedonio, pone la nota irónica en un discurso que venía desarrollando un tono cada vez más serio y reconcentrado.

^d Adviértase el entrecruzamiento del discurso científico, de la contestación a éste, el registro de la experiencia personal, la observación omnisciente del creador de la ficción, todo entramado en una potencia enunciativa que allora enclavada en la primera persona del enunciado: «yo explico», «yo mismo observo».

El cuerpo es el dominante que no necesita colaboración sensible; puede vivir perfectamente sin conciencia y puede también cuando hay conciencia obligar a esta conciencia a vivir, cuando ya no le conviene vivir; se opone al suicidio del hombre de más intolerable desdicha y prescinde de su sentir para hacer todo lo que mantenga la solidaridad de un cuerpo personal: el Cuerpo no posee más plan que el Longevismo, no el Hedonismo.^a

La novela no tiene a Deunamor por su personaje, sino por el cuerpo insensible pero autómatas coordinado de un personaje. No nos jactamos de una novedad que efectivamente sería muy grande, de introducir en la novela un personaje autómatas (que funcionara un mes, por ejemplo, a cuerda), porque Deunamor no es un autómatas de nacimiento; tuvo, y puede volver, a la conciencia...^b

La novela espera que el tono visual, táctil, auditivo, de la amada revivida y retornada, operará el milagro de la recuperación concienencial de Deunamor.

Y Deunamor, por su parte, mostrará su cariño a la novela enriqueciéndola con su amada. ¿Cómo la resucitará? Porque es el único hombre que no niega sus sueños. Deunamor revive a su amada porque cree en sus sueños y es feliz pues fía en la eternidad de los amantes.^c

ci.1 <lo que haga la>

ci.2 <el Cuerpo... Hedonismo.>
agr.AO

ci.1 <La novela... concien-
cia...> agr.AO

ci.2 <y Deunamor... amantes.>
agr.AO

^a El cuerpo, tan negado por el idealismo absoluto de Macedonio, tiene como único objetivo retener la vida, durar: longevismo; todo lo concerniente al placer, a los deseos, a la pasión se inscribe en lo espiritual o «almístico»: hedonismo. Sin embargo, no se puede olvidar la atención que Macedonio le prestó a la biología en general, y a su cuerpo en particular, en sus reflexiones y anotaciones: las sensaciones, el dolor y las estrategias terapéuticas son privilegiadas. Cf. p. 187, b.

^b El estatuto de personaje en Deunamor es singular, diferente al de los demás, pero sus especificaciones son confusas y hasta contradictorias con la estética propuesta, p.e. cuando se afirma que Deunamor tuvo y volverá a tener conciencia.

^c El «milagro», el «misterio» de la novela consiste en construir la Eterna presencia de la amada ausente. Esto es factible en el mundo de los sueños y la ficción, donde es posible este imposible.

Un personaje, antes de estrenarse

—Yo deseo saber entre qué gente me veré aquí.

—Ninguna que desmerezca. La Eterna, Deunamor, el Presidente.

—Porque debe usted saber, señor escritor, que yo ya no estoy para aprender ni para enseñar a otros. Yo me llamé a veces Mignon en Wilhelm Meister...

—Pero si tenemos aquí a la Eterna que se llamó Leonora en Poe; y la que se llamó Rebecca en Ivanhoe, y también nuestra Eterna figuró en Lady Rowena.

—¿Cuándo encontraré para mí el gran novelista!^a

—¿No lo habrá hallado ya usted aquí?

—Pero fíjese que su novela no sea con «cierre hermético»,^b sino otra salida a otra, porque soy personaje de trasmigración y me debo no a la posteridad de los lectores sino a la posteridad de los autores.

—Sea: por mí, que se porte bien aquí. No creo por lo demás que los autores del porvenir se conformen con personajes usados, pero esto no me concierne. Estamos entendidos.

ci.1 <—Cuándo... entendidos.>
agr. AO

ci.2 <gran novelista!...>

ci.2 <...¿No lo habrá hallado en Ud.??> <...¿No lo habrá hallado ya usted aquí??> agr.AO

^a Presentación dialógica de la cuestión de la apropiación y uso de «materiales» narrativos que la tradición en general, y el género en particular ponen a disposición del artista; los personajes remiten a otros personajes literarios, no a la realidad histórica.

^b Esta broma sobre el «cierre hermético» adquiere su máxima dimensión teórica en el último apartado de la novela, cuando se especifica con rotunda seguridad que se trata del «primer libro abierto» de la historia literaria; cf. p. 253.

Prólogo 568^a

Deseaba que esta novela tuviera algo de un ensueño, el más sutil que conocí. Lo soñé (fechando ensueños; pueden estos fecharse por su concomitancia con las series de la vigilia, e igualmente por referencias a otros ensueños que los precedieron o siguieron) en 1928.^b «Me hallé en una habitación en la cual había un fondo en penumbra o tras un cortinado oscuro y entreabierto, así me parecía alternativamente, actuaba una mujer cuyo rostro no distinguía, sino los contornos de una vaga vestidura femenina; y yo sabía quién era, la sentía conocida sin verla en verdad; sentía cordialidad, compañía de ella, que no me era enemiga su alma; también por momentos no sabía si la veía y reconocía o no. En el despertar subsiguiente o estado que por idea o concepto llamamos despertar, no logré evocar su rostro.» Uso comillas para los ensueños y en todo lo que escriba específicamente sobre ellos las usaré, para que si alguna vez yo, que soy ensueño para otros, me aparezo al lector en su mente, me distinga por las comillas como ensueño suyo. Todo el Arte podría llevarlas y todo lo que yo escribí,^c mis tres libros hasta hoy «Vigilia», «Recienvenido» y «La Eterna», quise plantearlo en el estado y como una figuración del estado del recién despertar y no del todo sin sueños. Es un estado que debiéramos reservarnos para frente al dolor y los sentimientos de la pasión, como para el idilio de la pasión debiéramos crearnos una super-vigilia, aunque la pasión ya lo es.

^a En m.29 <Prólogo 16>; en ci.1 y e.SO <Prólogo 568>; en EP <Prólogo, también>.

^b Esta fecha es posiblemente «veraz» respecto de la experiencia del sujeto que escribe, pero su precisión puesta en novela subraya irónicamente la equívoca relación entre vigilia/sueño, realidad/ficción.

^c La autorreflexión textual estipula comillas para la discursividad referida a lo onírico, pero descubre, al mismo tiempo, que toda la escritura metafísica, novelesca y humorística participa del mismo estatuto. Se insiste en la convergencia constructiva del sueño y el arte.

Me parece haber cierta divinidad, es decir mística, sentido de autoexistencia, en este ensueño relatado, que sólo una vez tuve: es la deleznable o imitabilidad personal, el eterno zafarse de la continuidad y el reconocerse, confirmarse.^a

ci.1 <Hay cierta>
ci.1 <relatado, me parece; el>
m.29 <imitabilidad de la identidad personal>

Fuera del estado de pasión, que es de certeza, único estado de realidad por el ensueño en que ambos amantes confluyen y en que debe arriesgarse todo, comprometerse con la plena vigilia, su entera dicha, su entero dolor, debiéramos vivir a media luz y media acción, a media vigilia, sin reconocer los sucesos y estados, pues fuera de la pasión la probabilidad es de prevalencia del sufrimiento; el ensueño que rememoro es fórmula del estado de media inadmisión de toda certeza y efectividad.^b

ci.1 <ambos> agr.AO

ci.1 <es> agr.AO

m.29 <hallábase una mujer>

ci.1 <alternativamente, encontrábase>

ci.1 <vaga> agr.AO <femenina vagamente>

m.29 <conocida mía>

m.29 <«Recienvenido», «Vigilia»>

^a La autoexistencia del ensueño, de la ficción novelesca, instaura la discontinuidad con la realidad cotidiana pero, al mismo tiempo, el sujeto sometido a las leyes de este universo encuentra certezas y confirmaciones absolutamente diferentes.

^b En este prólogo queda comprometida una fecha precisa, un acontecimiento onírico autobiográfico y una matriz narrativa que sería lícito articular con las motivaciones de este proyecto según lo expresado en páginas anteriores: «Para serle grato o seguir soñándola inicié el manuscrito.» p. 54.

A las puertas de la novela^a (Anticipación de relato)

Cómo librarse, un verdadero artista novelista, del lector de desenlaces. Receta contra esta calaña lectora.

De Personajes descartados puede hacerse una lista; de Lectores sólo un género descarto: el lector de desenlaces; con el procedimiento de dar sustanciado todo el relato y final anticipadamente ya no se le verá más por aquí.

Mi táctica de novelista es: personajes sólo entrevistados, pero que tan bueno tienen lo que llega a saberles el Lector^b y tanto en éste se graban por la irritación lectriz que entre amarlos por delicados y quedar insaciados por conocimiento incompleto o «saber a medias»,^c obran en su memoria dos fijadores mnemónicos (no hay memoria sin afectividad, lo mismo sea ésta irritación que ternura) y quedarán inolvidables. Esta explicación previa a la novela hará que el lector no se preocupe por no entender las imperfecciones; leerá cómodamente así y lo trunco u oscuro no lo atarearán en entenderlo.

^a Este prólogo puede ser tomado como «prototipo» del proceso escritural macedoniano por los documentos conservados: en ci.1 tenemos una primera redacción, con correcciones de AO (circa 1938, por el tipo de papel); en ci.2 se repite el texto con las correcciones incorporadas; además se conserva un pliego suelto de puño y letra de MF que atestigua las expansiones intercaladas luego en esa primera redacción; finalmente, la c.SO no sólo incorpora todo este material, avala las correcciones de AO, sino que además registra nuevos agregados que no figuran en los documentos anteriores.

^b La «táctica» se explica con claridad, desde el punto de vista de la escritura y de la lectura, estableciendo las reglas de juego: hay autoridad y advertencia, pero también complicidad entre sujetos capaces de llevar adelante dicho plan.

^c La estética del «saber a medias» no refiere a un «quantum» de información o conocimiento menor del discurso artístico, respecto de otros discursos; remite sí a la ambigüedad poética, a las resemantizaciones, a la posibilidad de explotar la reticencia, la alusión, lo tácito, lo no-dicho.

El autor debe advertir al lector, cándida, inicialmente: «Esta es una novela que va a ser así:

ci.1 <cándidamente y al comienzo>

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

ci.1 <en sus... casa> agr.AO

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

La Acción se cumple con éxito pero él continúa infeliz. Concluída la acción se separan, y con otros detalles y sucesos no se sabe más de nadie.

La esencia de este relato consiste, pues, lector, en que iniciándose con un gran esfuerzo, para probarse en la vocación de la alegría, y partiendo su movimiento del eterno descontento del Presidente que no se siente satisfecho con la vida de amistad en la Estancia, pugna por entrar en la acción, y alcanzada plenamente cae en la desilusión de la acción y en el afán de ser feliz por el amor, habiendo antes de formar su grupo de amistad en la Estancia tenido desdén por la Amistad, Acción y Amor y única vocación por la meditación del Misterio, que también hace frustrarse no sólo su contento del éxito de la Acción sino su intento de ser capaz del todo-amor.

ci.1 <de la amistad>

ci.1 <alcanzada la acción>

ci.1 <el tesón o afán>

ci.1 <hace fracasar>

ci.1 <sino también>

Antes y después de la narrativa de la novela, lo que dominó en él fue la meditación metafísica, que lo hizo fracasar en la Amistad, en la alegría de la Acción y en la plenitud de Amor.^b

El único que en esta novela «tiene el diablo en el cuerpo» es así el Presidente; sucesivamente se queda corto en todo: amor, metafísica, amistad, acción; es profundo en el Misterio, mucho ama a la Eterna, luego busca la amistad; insatisfecho decide la Acción; descontento otra vez y sugestionador^c siempre, después de noches de deliberar y sufrir invita a la

^a La síntesis argumental que el autor adelanta se centra en un único personaje: se trata de la saga del Presidente en busca de felicidad; la búsqueda oscila entre dos extremos, por un lado la meditación metafísica, por otro la Acción, el Amor y la Amistad.

^b En sus *Teorías* Macedonio dice acerca de su «carrera hedónica», de su propio itinerario vital: «Para mí es ineludible optar en la carrera terrestre o por la actitud metafísica, tan valiosas y tan legítimas que tiene de hedónico nuestro pasaje terrestre.» OC, III, 15.

^c Descontento y sugestión son las dos caras que impulsan el programa narrativo de este personaje; al mismo tiempo son la matriz de todos los demás itinerarios, dado que las «maniobras» de los personajes están sujetas a la dinámica de estos engranajes semióticos que mueven, detienen, inventan, reúnen, dispersan, esto es: presiden el mundo ficcional.

dispersión para siempre a los acompañantes que hizo felices, ilustró y llenó de problemas durante años de vida en comunidad. Para no encontrarse más, deliberadamente, los unidos felices y apartados tristes, para nunca saber uno de otro fortunas, desdichas, finales. Esta que es la Muerte Académica^a es una decisión no insensata para los sin Fe — que somos casi todos. Cierta que mejor fuera: unidos y con Fe.

Con estas vacilaciones, el gran personaje Presidente impone a esta novela una redacción y disposición deshilvanada, pero el desenlace de muerte académica le da grandeza y el ensayo previo de los personajes muestra un respeto al público lector por primera vez cumplido por un autor: no habrá más dramas y novelas sino con previa maniobra de personajes a vista del lector.

Finalizando, el presente autor termina también en dos descontentos: se le impone en tal grado la personalidad de la Eterna que no es capaz de trabajar su poder evocativo en dirección a lo que habría sido el augusto sentimiento de la Eterna en la Despedida y la incógnita de su destino ulterior. Y asimismo el autor, tan artista como se cree, no puede imaginar ni mencionar cómo seres de tanta inocencia y cariño — Dulce-Persona y Quizágenio — se arrancaran de compañía por la dispersión resuelta.

* En suma: queda indescrito el Final de la novela medio-escrita del mejor de los semi-novelistas.^b

Si una novela como la así sintetizada cree usted que tenga probabilidades de gustarle, léala. Y permítame que yo ejerza de artista mientras la lee, pues esa novela puede agradarle sin tener nada de artístico y ningún valor para mí. Pero me será útil para que yo ejerza sobre su espíritu el único operar artístico. Usted sentirá oscuramente primero y después claramente la emoción artística, lo que yo he querido suscitar.

El lector que no lee mi novela si primero no la sabe toda es

pl.s. <me atrevo a pensar se le impone>
pl.s. <capaz de pensar>

ci.I <y más tarde verá claramente>

^a La denominación «Muerte Académica» — que aparece en la portada — se retoma al final de la novela, (cf. p. 246) precisamente en el «lugars», fin-de-libro, en que se cumple este «tipos de muerte»; el punto final de la escritura materializa el término de la ficción y el comienzo de un circuito lectural que no puede sustraerse a las academias, donde se perpetra el otro tipo de muerte de los discursos artísticos. Cf. carta a N. Olivari, «y usted no podía dejar de ser honrado, inacadémico», OC, II, 10.

^b El final — como el inicio — genera «estados» que se reiteran cada vez que se lo nombra, o se acerca, o se concreta: insatisfacción, escepticismo y negación de su existencia; se impone entonces una estética que reniegue de los finales y los «cierres herméticos», proponiendo la belleza de lo inconcluso y los procedimientos que los neutralicen. Cf. los capítulos finales de la novela y lo siguiente: «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 trunacas — de las cuales un inexperto o grosero en lo artístico lamentaría que por una adversidad o catástrofe no hayan seguido; yo de las encuentro que tocan lo artístico, precisamente en lo que les falta, que son especie de comienzos del no empezar, de llegar por lo menos a lo de entrada inacabable.» OC, IV, 81.

mi lector, ése es artista, porque el que busca leyendo la solución final, busca lo que el arte no debe dar, tiene un interés de lo vital, no un estado de conciencia: sólo el que no busca una solución es el lector artista.»

Entrada en prólogo de Federico^a

Será tan sustancial como entrar en materia y no obstante se trata de otra cosa.

No me hago ilusión de impedir eternamente se entre en la novela el chico del largo palo —a quien ustedes conozcan desde ahora^b como futuro personaje sin espacio, amojonado en ella, aspirante resistido, y merodeando a figurar en el relato— y prepárole, en mis aprensiones, títulos para caso de un eventual y no deseado abrirse paso a ella, a fin de que aunque recibido a la fuerza no se le nieguen del todo consideraciones en la recepción *de hecho* que se le discernirá^c (por todas las personas de mi invención que combinan la trama usando de la combinada existencia que he sorteado a cada una, entes nacidos tiránicamente, no como nosotros que fuimos consultados, a la agitación del vivir novelesco por antojos perezosos de Fantasía y que no obstante tan casual y flaca existencia se sienten talmente poseídos de ella que le riñen la entrada a un chicuelo); he consentido lo que él me pidió cuerdamente: que le formara antecedentes acordándole un acceso a prólogo que ablande su ingreso a la novela, para cuando la obtenga a descuido de los poderosos personajes que estén existentes en ésta y asegurados en ello desde el principio, ya como jubilados del existir irreal, con un aire tan acostumbrado a existir cual unos pre-existentes de sí mismos,

c.38 <de Federico> agr.AO

c.38 <a quienes Uds.>

m.a. <figurar en ella>

m.29 <paso él a ella,>

m.a. <«recepción»>

c.38 <que les he>

m.a. <que prestigia su>

c.38 <en la novela y>

^a m.29 <Prólogo II>; título <«Entrada en prólogo»>.

^b Si se consulta la p. 29, d se verá que «el chico del largo palo» ya fue presentado al lector pero este equívoco surge del cambio de ordenamiento que tuvieron los prólogos en la primigenia distribución, ya que éste era el «prólogo II» y el otro el «XII».

^c Nótese la extensa e intrincada cláusula para discurrir acerca de la entrada de este conflictivo personaje; todos los signos: guiones, paréntesis, comas, dos puntos, punto y coma, subrayados, punto, van pautando una cadena discursiva que hace pausas pero que no se interrumpe, dramatizando un «ablande» de la entrada, y deriva metonímicamente hacia otros temas que distraen la atención, concentrada al principio en el personaje.

costumbre que también los vivientes hemos traído con nuestro nacer, pues nadie de nosotros recordará sorpresa ninguna que hayamos manifestado de empezar a vivir, lo que si no nos lo contaran no se lo creeríamos a nadie —y yo, como los que recuerdan mi nacimiento no se acuerdan del propio, he optado por no creerlo necesario y afirmado la eternidad nuestra.

Aunque se le teman más estragos que a un crítico debe considerarse en posibilidad su advenimiento y preparar lo que propicie la paz de ese instante. Con el chico en la novela ya está dotada ella de todo estrago y ahorrados los críticos.^a

Y bien, hay en él títulos, obras, pasado; no es un chico empezado como el autor de sólo el presente libro y edición (este popular recién arrellanado en la Literatura y que aquí se inaugura, no es tan conocido que se exija comenzar la venta de su libro por la cuarta edición como hacen los grandes autores).^b

Dios inventado para que nos hiciese nacer se preocupó de quedar bien enseguida y creó el Mundo para *hacer creer*, (esto no es religioso pero es lo primero de la religión), que se había preocupado antes de nosotros; le puso numeración de 3^o y creyó que le pediríamos los otros. «Si esto es 3^o que nos den además los anteriores». Al contrario, cuando le vimos el número dijimos: «3^o y último». Si se le ocurre ponerle al dorso la dirección del remitente, lo devolvemos.

El chico Federico no dejó de intentar la lucha económica. Puso con todos los amigos y amigas una Fábrica de ruidos. Se obtenían de metales, zinc, latón o cristales tratados a distancia con agentes minerales por los mejores tiradores de cascotes entre sus operarios. El transporte fácil y gran salida de la mercadería aseguraban prosperidad.^d La catástrofe financiera de 1921,^e los tambaleos de Stinnes, la competen-

m.29 <nacimiento y no el de ellos>

m.a. <considerarse su asunción y advenimiento en posibilidad y preparar>

m.a. <novela el crítico no tiene misión; ya está dotada de todo estrago.>

c.38 <recién se muda a>

c.38 <que> agr.AO

m.a. <no lo es tanto que se le exija>

m.a. <anteriores, que faltan 1^o y 2^o>

m.a. <Si se le>

m.a. <se lo devolvemos.>

m.a. <Ruidos>

c.38 <inmediata al exterior de todo ruido apenas concluido de hacer, aseguraba>

^a Los «estrags» de los críticos en el campo de la literatura se presentan como un mal inevitable; se los soporta con cierto fastidio y condescendencia.

^b La inserción tardía de Macedonio en la actividad literaria pública, su estatuto de autor —nombrado, reconocido, citado— constituye un tópico recurrente siempre abordado con humor y cinismo, se plasma en el seudónimo «Recienvenidos», en las autobiografías y en chistes intercalados como éste.

^c Dios/hacedor/hace creer/creador es el gran invento del hombre para que cumpla tales cometidos; el ateísmo macedoniano no argumenta, no replica, apenas allora en los juegos irreverentes de palabras; Dios aparece vinculado a los «dichos», estereotipos del lenguaje cotidiano, contextos que lo involucran en las «evidencias» y verosimilitud del «sentido común».

^d Realidad/ficción se intersecan mostrando su diferencia: la empresa de Federico y amigos es paralela a la «conquista de Buenos Aires» que se cumple en la novela; el absurdo trenza sus diálogos con un discurso técnico-económico, con acontecimientos históricos y con hábitos de la vida cotidiana produciendo una vertiginosa oscilación entre realidad y ficción.

^e El enclave histórico tan preciso, la mención de nombres propios no afectan la autonomía ficcional. Por el contrario, la máquina ficcional del texto devora el registro de datos, los arranca de la cronología y de la historia y procede con ellos de la misma forma que con los demás materiales que transforma el discurso artístico.

cia colosal de la Standard Oil con la Dutchshell, los desafortunados marcos papel... lo cierto es que a pesar de la gran salida, no quedaba un ruido en el local al punto de manufacturado; la empresa de Federico no pudo resistir y habiendo encontrado el procedimiento para llenar de estrépito al pueblo sin que se notara, sin hacer ruido, sin que se supiera de dónde salía, cada padre encontró a su chico y ayudándolo a caminar de diversos modos acelerantes, a las dos horas de inaugurado el Establecimiento tan reclamado por los adelantos y comodidad de la población, todo el personal estaba envasado en sus camitas en casa y se evitó una presentación de quiebra obligada sea por las perturbaciones Stinnes, la inestabilidad de los cambios, los marcos ilimitados, la oscuridad de los 14 puntos tardíos de Wilson²⁵... o quizá la sola casualidad de que en esa ciudad, y esto facilitó mucho la tarea de recolectar los chicos, los papás eran más grandes que los chiquitines. Antes de que Federico hubiera definido en sus reflexiones sobre los determinantes del final mercantil acaecida, si la perturbación Stinnes, la guerra de petróleo, etcétera, fuera la causante o se necesitaban todas, comienza nuevas operaciones individuales como secretario o apuntador de Dios, para anotar y recordar a Este todos los «si Dios quiere»^a referentes a lavados de patio «para el día siguiente» que formulan en las casas modestas las señoras y muchachas cuando en el día se sintieron ya mortificadas a no poder más por las postergaciones que han dejado amontonarse, de baldear los pisos: «mañana si Dios quiere lavamos los pisos», «mañana si Dios quiere, lavo mi pieza». Se venía observando y calculando que cada día Dios se olvidaba de querer unos treinta mil lavados de pisos postergados en todo el mundo. Habrá también que recordar los «mañana si Dios quiere acomodamos el ropero grande»; otros treinta mil. Lo cierto es que Federico se encuentra en la tierra por lo menos desde esta mañana, a la entrada de mi novela y no hay que preguntarle si también estos negocios con Dios acabaron mal por aburrimiento y paga morosa. Los Dioses son viejos y taimados, por tanto, más sabe el Diablo o Dios, que es lo mismo, por viejo que por diablo.^b

Pero hay aún algo que no puedo callarse un instante más:

^a Nótese la persistencia del encuadre para hablar de Dios: frases hechas, vida cotidiana, sentido común.

^b El remate del párrafo anuda con fuerza el dicho popular y la literatura nacional fundidos en un lenguaje familiar y utilizado por todos: cf. «Llévate de mi consejo, / Fíjate bien lo que hablo: / El diablo sabe por diablo / Pero más sabe por viejos / Martín Fierro», de José Hernández, vv. 2315-18. Tras este punto, en m.29 figura la frase de cierre <Con lo que... en prólogos.>; el párrafo <Pero hay aún... «irse al roperito».> está agregado en c.38 a máquina.

m.a. <«salidas»>

m.a. <se viera de dónde salía el ruido>

m.a. <marcos sin límite>

c.38 <oscuridad y tontería>

m.a. <los padres eran>

m.a. <recordar a éste>

m.a. <calculando y observando>

m.29 <además también>

m.29 <que recordarle los>

m.a. <acabaron probablemente por aburrimiento>

la ida y vuelta^a de Federico alrededor del mundo. Digamos por lo menos que fue lentísima: partió al tiempo de removerse los labios y acercarse los párpados pálidos de la Eterna para un sonreír animador de la ingenuidad del Presidente y volvió cuando esa sonrisa se escondía porque el Presidente había pasado de la imposibilidad de candor a la imposibilidad de enfurruñamiento y tomábase de las ropas de la Eterna en signo de querer «irse al roperito».^b

Con lo que queda Federico presentado y entrado en prólogos.

^a Se podría arriesgar que esta «ida y vuelta» tienen una reminiscencia hermandiana aludiendo a las clásicas peripecias de Martín Fierro ordenadas en una «Ida» y «Vuelta»; de todos modos se perfila el gesto paródico a cualquier «héroe» del relato tradicional en su pueblo épico.

^b Las aventuras de Federico desembocan en la relación supuestos o prejuicios consolidados: la fortaleza y el espacio (una sonrisa dura una vuelta al mundo) y se invierten supuestos o prejuicios consolidados: la fortaleza y el equilibrio están del lado femenino, frente a la ingenuidad y descontrol masculino; mujer-madre/varón-niño es recurrente en lo que se denomina «maternalización» del amor; las actitudes infantiles (enfurruñamientos, «yo me tiré al suelo tres días desde que salía de la cama: rabiaba y lloraba y chillaba como cien veces», «irse al roperito», tomarse de la pollera, etc.) son atributos del universo masculino, del artista, del amante, del varón-niño-creador. Cf. fragmento agregado por MF en c.47, p. 10.

Al lector de vidriera

Una larga experiencia de principiante de polígrafo,^a precedida de muy aprobado silencio, ese versado callar que todo lo abarca y a todos gusta, todo-callar enciclopédico, me hizo sospechar la frágil contextura del Lector, mas no es tanta su fugacidad que, al menos, los Títulos y Tapas dejen de alcanzarlo. De tal reflexión nació mi innovación: los títulos-textos. Así quiero explicar la lentitud del título de la novela.^b

Como la circulación de tapas y títulos es merced a las vidrieras, quioscos y avisos, la ideal, el Lector de Tapa, Lector de Puerta, Lector Mínimo, o Lector No-conseguido, tropezará por fin aquí con el autor que lo tuvo en cuenta, con el autor de la tapa-libro, de los Títulos-Obras. Y considero que «El lector alcanzado» debe ser el título del Título que estamos presentando de nuestra novela, pues un primer suceso ya ocurre en su tapa donde Lector-mínimo es redondamente alcanzado por lo único que mezquinamente han leído los libreros: la carátula, lo único que para el mayor número de los libros se edita de ellos; realmente, la Posteridad, que todos adulan y nadie ha conocido de presente, lo reconocerá.^c

^a La autodenominación «polígrafo del silencio» entreteje diversas líneas del perfil macedoniano: 1) especialista en escrituras ilegibles (por la caligrafía y por la redacción); 2) escritor silenciado, conocido por unos pocos, comprendido por menos; 3) colaborador por escrito de la revista «oral», y a la inversa, sugeridor oral de las escrituras.

^b Los «títulos-textos» introducen reflexiones que atañen a la escritura y a la lectura: 1) escribir en el título todo el texto, una construcción clave, una matriz que genera y modeliza la producción y los sentidos; 2) plantea la relación entre las «partes» canónicas de un texto, la continuidad y discontinuidad, los límites entre el afuera y el adentro del texto; 3) la nominación de un texto, su identificación y presentación socio-cultural; 4) su circulación «hecho título» de boca en boca, de vidriera en vidriera, de bibliografía en bibliografía, etc.; 5) su marca registrada en tanto mercancía.

^c La reflexión anterior centrada en la lectura plantea: 1) la seducción del lector iniciada desde el título; 2) las lecturas superficiales, triviales y consumistas (saber más o menos de qué se trata); 3) las «modas» y las aureolas prestigiosas engarzadas en títulos «insoslayables» (clásicos o en boga).

Los números de domingo de «La Nación» y «La Prensa»²⁶ quizá me han sugerido las tapas texto que son una especie de números del domingo de las tapas y día de fiesta de los títulos, pues aquéllos, a pesar de lo largos que son, están escritos. Como también he observado, después de mucho creer que tales números no terminaban —y esto les aviso a los que siempre hojean esos diarios, todos los cuales creen también como yo que no terminan— que esos números del domingo concluyen:^a hay que haber tenido un domingo tan desesperado como yo cierta vez en que los leí íntegramente, para salir del error de creerlos infinitos, creencia en infinito que ninguna persona reflexiva debe tener para ninguna cosa.

Quedan^b pues evidenciados origen y designio de mi inauguración de los títulos-lectura, para aprovechar la mayor circulación que la vidriera procura a la tapa, no al bulto interior del libro, circulada luego por ese circulador de fósforo encendido y prestador de fuego al otro cigarrillo, que tenemos, muy cordial también, en lo literario: el prestador de libro que, uno solo, si consigue pensión del «Fomento del Libro» y longevidad de los tónicos (éstos son la religión que nos queda, además de las dos religiones argentinas; la fe de que quien va al Paraguay volverá con un loro y la de que con un queso Tafí se vuelve del Norte,²⁷ o no nos creen regresados; de allá no se puede traer de vuelta —son otras aves— filósofos, como lo pueden aprovechando la baratura de todo en Europa, los caballeros y damas ricas argentinos que van en gira y traen de paso) hace edición a un ejemplar solo, y parece que el agotamiento de venta no hubiera empezado por comprador, tan lejos lo deja e invisible hace a éste el largo trayecto de la circulación prestada. Se calcula cien lectores^c de tapa por uno de libro; títulos-texto y tapas-libro no erran lector; son la única esperanza de un gran radio de acción de la

m.a. <domingo de los títulos>

c.38 <creencia en infinito>
agr. AO

c.50 <sobre el bulto>
m.29 <secundada luego>

ci.1 <caballeros y damas>
agr. AO

m.a. <que abarca todos los temas>

c.38 <ocurre a nuestra novela>

^a Más allá de la veracidad, o no, de la génesis de esta reflexión sobre los títulos-textos a partir de los diarios mencionados, es pertinente constatar la injerencia intertextual de la producción periodística, muchas veces parodiada, en diversos pasajes de este texto. Cf.: «en el periodismo argentino hay genio. (...) La genialidad de nuestro periodismo; el amparo, aunque utilitario, que un periodismo vigoroso ofrece al literato, aunque sea como sostén provisional, y la inferioridad de las obras literarias, componen otro. Nuestros literatos llevan al periodismo páginas geniales, a veces, y no nos dan un libro magnífico. ¿Cuál es la explicación?», OC, IV, p. 49.

^b El fragmento <Quedan... no la contentan> es la primera parte del primer prólogo del m.29, en cuyo folio se consigna la fecha «17 de junio de 1929». Empero el comienzo del m.29 fue testado y corregido en ci.1, m.29 <Prenotado>.

Entre prólogos se hallará explicada la lentitud de este título. Trátase de la inauguración de los «Títulos-Textos» o de los «Títulos-Lectura» que consigues al lector de vidriera, para aprovechar la mayor circulación que ésta procura de las tapas sobre el bulto interior del libro, secundada luego... En ci.1 se detecta error de copia <circulada>, en lugar de <secundada> que se reitera en todas las demás copias y EP. Se conserva la redacción primigenia en m.a., un solo folio.

brillante Literatura, las más de las veces, la guardada y secreta Literatura, recatos que no la contentan.^a

Prevento empero a los que se retiran por haber concluido de leer mi título que mi libro sigue después, que no pertenece al género de los facsímiles en madera que simulan bibliotecas repletas. Así que si el lector no sigue leyendo yo no tengo la culpa de no habérselo advertido. Ya es tarde para encontrarlos aquí el autor que no escribe con el lector que no lee: ahora escribo decididamente.^b

^a Aquí concluye la primera parte del m.29. A continuación consignamos la segunda parte, que no fue incorporada a las copias posteriores, ni a la EP, inédito: <En el año se tiene dos momentos en que hay tiempo y puede dejar de haberlo luego: en Mayo hay tiempo para hacer uno el primer sobretodo con gripe de ese invierno, y en Septiembre para hacer el primer sombrero de paja en la calle; tan importantes fechas y actos que se puede jurar por ellos. Juro por el primer sobretodo que tosa este año, que quisiera fuera mi novela la primera en salir en él, porque ella es estrelladora, en tanto que la del realista Arlt (Arlt ¿no está demás la vocal?) saldrá después y hallará a todo el público fuerte de espiritualismo y de esperanza por haber leído la mía. Este es año de haber una mejor novela del año, así la de Arlt será la mejor del año en que aparezca la mía, lo que ya es algo; es gran argumento ante jurados de concursos y desinteresadamente, como se postula un premio, aconsejo usarlo y decir: Vean que mi libro es bueno aunque hay el de Macedonio Fernández. Yo a mi ver llegaré ante el jurado con mi novela diciendo: vean que esta es buena, aunque hay la de Roberto Arlt, «Los siete locos».>

^b Entre los múltiples aspectos que se abordan en la relación escritura-lectura en este pasaje se presenta uno muy caro a Macedonio: la dependencia de ambas actividades en sus duraciones, en sus ritmos, en el recorrido de determinados espacios; la jocosidad no atenúa la importancia de la cuestión ni la agudeza del planteo. Cf. «Un adonde está usted leyendo. Va a suceder si seguimos así que nos van a multar la velocidad. Por ahora no escribo nada; acostúmbrese. Cuando reconicence se notará. (...) Ahora continúo.» OC IV, pp. 14 y 29.

Dos personajes desechados^a

En una novela tan ordenada el lector debe conocer a los personajes.^b Y han de dárseles clasificados.

m.29 <lector... personajes.>
agr. MF
m.29 <deben dárseles.>

Los nuestros son:^c

- Personajes efectivos: Eterna, Presidente.
- Personajes frágiles, por vocación de vida, porque creen que serán felices: Quizágenio, Dulce-Persona.
- Personaje de la Inexistencia (con presencia): Deunamoro.
- Personaje perfecto, por genuina vocación, contento de ser personaje: Simple.
- Personaje de Fin de Capítulo: el Viajero.
- Personaje de la Ausencia, o la Ausencia personaje: el Hombre que fingía vivir.
- Personaje relámpago y teórico: Metafísico.
- Personaje Impedido y Candidato a personaje: Federico, el Chico del Largo Palo.
- Personaje Ignorado (única celebridad que se contiene en la Novela).
- Personaje con el ser de ser esperado: Amada de Deunamoro.

^a m.29, <Prólogo VI>, con el mismo título, comienza con el texto siguiente: <Quizá, en suma, la más íntima verdad acerca de la problemática posibilidad de una genuina, específica bella-arte de la palabra o literatura, sea la de que: una humorística, una burla negando la literatura es la única posible obra genuina de bella-arte literaria. Absurdo parece mas acaso no está negada la lógica por muchos, entre ellos yo, ridiculizando el silogismo, usado tantos siglos con reverencia, negado que tengamos seria ética, teoría de lo bello, teoría de lo decorativo más difícil aún, teoría de la Inducción, base de la Ciencia. Lo cierto es que el género de lo literario nunca contravertido es el humorístico; la impresión más pronta decidida que se obtiene en el oyente con la palabra como órgano artístico;> no pasa a otras copias, inédito.

^b m.29 <suelen los lectores desear conocer a los personajes> agr. MF; no aparece en las demás copias.

^c m.29 <Los nuestros son: personajes efectivos; personajes de la Ausencia; personajes de la Inexistencia; personajes por absurdos (el lector y el autor); personaje relámpago y teórico (el metafísico); personaje impedido (el Chico del Largo Palo); y personajes desechados al-inicio.> En ci.2 ya aparece el texto reelaborado y expandido que coincide con c.SO.

Personajes por absurdo: el lector y el autor.

Personajes desechados abinitio: Pedro Corto y Nicolasa Moreno.

No pasean, pues, por mi novela, ni Pedro Corto, que quería leerla primero para figurar en ella — sólo es admisible en lectores que algunos no quieran empezar a leerla si no se les dice antes todo lo que ella contendrá— y que exigía que la obra terminara antes de que se enfriaran unas tortas, recién compradas en el momento en que la narrativa comenzaba; yo creo que su exclusión queda justificada sin hacerme pasible de inculpaciones de avaricia en el número de los personajes; ni pasea tampoco Nicolasa Moreno, que aceptaba figurar con mucho gusto si su papel le permitía salirse de la novela a ratos para ir a ver si no se le volcaba una leche que dejó a hervir y un dulce de zapallo que había dejado a tercer hervor y al que ocurría a levantarle la tapa cada pocos minutos; alternativas ambas que entrecortarían su actuación en la obra y que yo no pude arreglar, pues sabido es que Dios hizo mal el mundo prohibiendo la ubicuidad.^a

Espero que la falta del personaje Cocinera no hará temer que yo deje sin comer a todos los personajes del principio al fin, lo que sólo vendría bien a la silueta del elegante Quizágenio.^b Arreglé la dificultad, mas ahora no recuerdo cómo.^c

Se me ha olvidado porque yo^d tenía por ahí también algo que se podía enfriar: alimento o cosa del espíritu, no sé bien, o podía derramarse: un entusiasmo quizá o una claridad en el Misterio, una media frase que podía darme la transparencia de las cosas, la percepción mística: quizá algo más alto: un último gesto de ayer de la Eterna, una sublimidad nueva de su ternura, un sonreír de su tristeza o de gratitud al presente y

^a m.29₁ <... por hacerse bien un dulce de zapallo que había dejado a tercer hervor poco rato antes y al que accedía a levantarle la tapa cada pocos minutos.> En ci.2 el texto aparece modificado coincidiendo con c.SO.

^b Estos personajes desechados se diferencian porque representan una estética también desechada: tienen nombre y apellido como cualquier «vivientes», no como los personajes de Belarte que son nominados por su función, por su condición abstracta, por su aptitud intelectual, por su estatuto metafísico; los personajes desechados tienen ocupaciones memores, intrascendentes, que pueden relacionarse con lo que Macedonio llama arte «Culinaria» (cf. p. 44, a), en contraste con personajes que conversan, escriben, cuentan cuentos, conquistan la ciudad para el Arte, etc.

^c En los manuscritos o copias más antiguas este personaje se denomina «¿Será un genio?», abreviado *Seug*; en ci.1 por error se registra la abreviatura *Sen*, errata que se repite en todas las copias posteriores, incluso en EP. Cf. *El hombre que fingió vivir*, en Apéndice.

^d Las exigencias alimenticias y el ajetreo práctico resultan incompatibles con una estética de inventiva, con una novela anti-realista, una ficción autónoma.

^e Nótese la irónica incorporación del «yo» (autor) a la alegoría culinaria procediendo a una enumeración aberrante de consideraciones abstractas.

m.29 <esto es admisible>

m.29 <comenzaba. Ni Nicolasa Moreno que acepta

m.29 <dejó a hervir, alternativas que entrecortarían>

m.29₁ <el mundo...>

m.29 <elegante Seug.>

m.29 <yo también tenía>

escalofrió del futuro, de lo que lo concluye; y yo no quería al traerme a mi soledad esa imagen de un plegarse de su faz, cesar de mirarla en el recuerdo, reaparecerme en la memoria, como quien a una agua quieta arroja una y otra vez la piedrecita que hace jugar en ella relieves de círculo y luces de reflejos.^a

En fin, Juan Pasamontes había encontrado empleo con nosotros. Quería ser empleado, no personaje de novela; lo ponía nervioso que lo estuvieran leyendo, cosquilleado por las miradas del curioso eterno: las tuyas, lector. Es decir, que en el enredado pensar de este Pasamontes la existencia de los que leen era el obstáculo a la publicidad. Pasamontes está tan echado a perder por las condescendencias que pensó quizá que yo le pagaba cinco centavos y quería vuelto. Es de esa gente que desea que se les preste un traje cuando lo necesita, que es cuando llueve a cántaros; y se encontró con el que sólo ofrece su paraguas cuando el día es hermoso y a persona que tenga influencia y fianza con el Meteorólogo del Estado, o para que se lo pierdan por otro mejor.

El autor lo ha contado todo sin desagradar a ningún personaje; no me he^b puesto mal con ninguno y lo probaré con el hecho de que nadie de ellos escribirá contra mí. Pasamontes, tú ocupas enseguida las páginas, no te dejaremos hablar primero que nosotros, prevendremos al público de que conocemos tu lengua.

Damos este prólogo mientras se tranquiliza cierto alboroto que está originando entre todos un prólogo mudable, que, me avisan, se anda cambiando de página; no haya disgustos entre prólogos de una misma novela; este prólogo inquieto es uno que anda buscando dónde falta él, en Novela que halló dónde faltaba ella en el arte, en las almas.^c

m.29 <escalofrió, frío del futuro>

m.29 <Miramonte>

m.29 <las tuyas>

m.29 <Miramonte>

m.29 <Miramonte>

ci.2 <o para... mejor.> agr.a máquina

m.29 <Miramonte, vos ocupas>

m.29 <público conocemos su lengua>

m.29 <no haya pendencias>

^a La gradación alcanza su punto más «alto» con la introducción del «gesto de ayer de la Eterna» y el «yo» (ahora en la cadena metafísica), para desembocar en una comparación con un suceso mínimo de alta tensión lírica. Así el «yo» recorre el enunciado de un mismo párrafo, configurando una antitesis entre un extremo «cotidiano-práctico» y un remate «poético».

^b «El autor» y «yo» se sustituyen una y otra vez en el enunciado con los mismos atributos, principalmente ejercer el poder de la palabra; «tú» (personaje o lector) queda instalado en el discurso por la decisión del que enuncia; en este pasaje se tematiza la omnipotencia del que distribuye la palabra, establece el orden «habla» y conoce los códigos de cada uno.

^c Este chiste sobre el «prólogo mudable» pone de manifiesto que: 1) la mutabilidad del ordenamiento de los prólogos fue constante en el proceso de escritura de esta novela; 2) la estética propuesta impulsa un tratamiento dinámico de los componentes textuales; 3) la toda-posibilidad no está amenazada por la rigidez de los ordenamientos.

Prólogo primero de la novela para el lector corto

Deseo publicar dos cosas: un dibujo^a que me componga Sirio²⁸ o Audivert²⁹ mostrando con alguna persuasividad los agolpamientos de señoritas y caballeros a la puerta de mi casa en requerimiento de figurar como personajes de mi novela; a fin de que me propicie al ánimo de tantas personas que se retiraron enojadas por mi dificultad de complacerlas. Reconocerán así que sólo la imposibilidad material y no un desconocimiento de sus cualidades, obligóme a la inadmisión. Todas ellas leerán mi novela (no porque yo me propusiera reservarlas para lectores por falta de talentos para personajes) y serán los únicos lectores cuya prevista desaprobación de mi novela (por faltar ellos en ella) les será enteramente permitida.^b Yo tengo idéntica experiencia: no he figurado en ninguna novela y ninguna me ha parecido perfecta y eso que son muchos los autores que consiguen lo que yo he conseguido (en el futuro, en la que escribiré), que no entre en la novela el Chico de la novela.

Y otro dibujo, que podría ser el mismo, pero centuplicando el número de siluetas de personas, que lograra dar una idea aunque remota de los gentíos de lectores que hay para mi novela.

Por todos se ha notado, y en todo caso conviene se sepa el difundido éxito de escritor que he tenido. Pero alguno dice que es cierto que hay siempre un gentío lector renovándose

^a Publicar un dibujo en la escritura supone una transposición de códigos que se adopta como recurso descriptivo. Lo mismo sucede con la fotografía; esta estrategia realiza la discontinuidad entre una «escena» y otra, contribuye a mostrar el tiempo artístico compuesto de «instantáneas» y de presentes autónomos.

^b La ecuación personaje=lector permite ir planteando variantes en uno y otro término construyendo un espectro semiótico de múltiples posibilidades; aspirantes a personaje se convierten en lectores; lectores introducidos en ficción se vuelven personajes que leen en la ficción y son al mismo tiempo lectores, etc.

ci.1 <Bravo o Sirio>
ci.2 <Sirio o Macaya>

ci.2 <inadmisión de algunas>
m.a. <propusiera egoístamente>

m.a. <ella> tendrá todo mi perdón>

m.a. <que no entre mi Chico en la novela de ellos.>

ci.1 <dibujo> agr. AO
m.a. <que pudiera dar>
ci.2 <hay en mi>

m.a. <conviene al público saberlo> <el gran éxito de venta>

m.a. <gentío que se renueva de público>

junto a mi novela mas quizá ocurra esto no por lo mucho que se quiere leerla sino porque ha de haber cerca de mi novela, o enfrente, algún aviso de «La Prensa» que dirá (puras conjeturas): «Ama de llaves agradable desea señor millonario, sentimental y célibe, para tomar el exclusivo cuidado de su casa y como persona exclusiva cerca de él». Añaden que lo * dicho por los críticos de severa escuela que sólo se preocupan de méritos fundamentales, de estética esencial, al sintetizar su elogio en la conclusión comparativa de que «mi novela tiene más público que el «aviso» de más alicientes de un gran diario» es una verdad concreta y no un parangón; han hecho el ocioso encomio de la eficacia de un aviso de gran diario para atraer el gentío que había allí.^a Explican también que una dificultad de sintaxis de que adolece el dicho aviso: no se define si un millonario busca ama o una ama de llaves busca millonario, ha ocasionado que la mitad del gentío sea femenino para un millonario que se ofrece y la otra es una turba de millonarios para una ama de llaves.^b

Lo que sí debo reconocer aquí es que he usado el incentivo de prometerles figuración en ella a algunas personas cuya simpatía o condescendencia deseaba; que alguna vez retiré de la novela a alguna persona por haberme enojado con ella justa o injustamente.^c

ci.1 <y célebre>

m.a. <— Agolpamiento de personajes que vienen a solicitar figurar en la novela.>

^a Otra muestra de intertextualidad con el discurso periodístico: la inserción paródica del «aviso clasificado» con su lenguaje económico y práctico tiene asegurada gran cantidad de lectores; en el otro extremo el lenguaje artístico se pondera con los mismos parámetros de lectores que buscan información sobre determinados «rubros» (temas), que proceden pragmáticamente con los textos; y se convierten en el «lector corto» del título del prólogo; la «cortedad» en todos los sentidos que se puedan leer.

^b La defectuosa sintaxis desemboca en una ambigüedad que, paradójicamente, la acerca al texto poético.

^c Las relaciones contextuales del arte ligadas a lisonjas, simpatías están ironizadas pero es una cuestión que no puede obviarse, aun en textos como éste que pretenden despojarse de tales ligaduras.

Descripción de la Eterna^a

(Que no conoce a Eterna dice Dulce-Persona: he aquí cómo es ella, para que no se quede sin conocerla, pues pláceme dar gusto a las curiosidades de mis personajes).

^b Con trenzas anudadoras, como ha de ser también mi novela que atará el alma del lector, alta, hermosa de formas, ojos y cabellos negros, la Eterna no se describe de otro modo que así:^c

Quien pasa delante de ella pierde el don de olvido. Y si puede olvidarla es un lisiado.

Quien no puede olvidarla se detiene y la comprende, la ama sin resignación posible.

Y a quien da su amor le da lo que nadie tuvo hasta hoy: un Pasado, el que él quiera más, le cambia su historia.

^d Muchos pudieron dar porvenir, pero sólo ella os crea un pasado que améis. Y aun también os da porvenir, porque nada más pediréis ni conoceréis.

m.29 <no la conoce>

c.38 <para... personajes>
agr. AO

m.29 <se describe así, y nunca de otro modo>

c.47₁ <Es tal...>

c.38 <Y aun... conoceréis>
agr. AO
ci.2 <más> agr. AO

^a El texto de este prólogo forma parte del cap. III en m.29, intercalado por medio de una llamada en p. 38, que remite a p. 38 bis; en c.38 y ci.2 figura como prólogo; cf. p. 153, e.

^b Las características físicas de la Eterna son escuetas, enigmáticas, apenas un bosquejo en congruencia con su estatuto ficcional, fantástico, ideal y metafísico.

^c El texto precisa que «La Eterna no se describe de otro modo que así:» de manera que todos los rasgos «corporales» pasan a un segundo plano, o se convierten en un mero introito de la enumeración de virtudes espirituales.

c.47, <... la delicadeza tan justa y sencilla sin infatuación su alegría, que a nadie con más monstruosidad puede rozarse una alegría que a ella.

Es quien está más lejos de las setisaciones.

El que la ve, debe al siguiente día aclarar el misterio de la Eternidad de ella y de sí.> agr. AO, texto incorporado a EP.

^d La secuencia de cláusulas centradas en lo «singular» (quien, ella, él) refiere al «pasado» y al «olvido», en la anterior es «imposible» que se cumpla en la todo-posibilidad de los que aman.

El fantasmismo^a esencial del Mundo

Sintamos, amada, el vacío del mundo, de la presentación geométrica y física de las Cosas del Universo, y la plenitud, la certeza única de la Pasión, el Ser esencial, sin pluralidad.^b

Sonreirás como enlazada al vacío desde una ventana que parecía dar a una inmensa e inmóvil Realidad Externa y que bruscamente se reduce a un punto, si piensas un instante que en una imagen de escena que sueñas o imaginas pensando despierta puede haber toda la extensión del mundo y sin embargo cabe en tu espíritu o mente, o si quieres, en las fibras de una molécula imperceptible de tu «corteza gris», como dicen los fisiólogos. Si habiendo abarcado con tu vista un panorama con sol, tierra, cielo, bosques, río o mares, riberas, edificios, luego lo piensas o sueñas tienes exactamente la misma imagen inmensa encerrada en un punto de tu mente, de tu alma, o si se quiere en una microscópica célula nerviosa de tu corteza gris. Y aun más, esa misma corteza gris y el cerebro todo es una imagen de tu mente pues no sabrías que existe si no fuera por imágenes que tienes de su forma, color, divisiones, dibujadas o vistas, y tus imágenes de contacto, de temperatura, si has estudiado anatomía.^c

Si la corteza gris existiera por sí, ¿cómo podría pensar en ella misma? Pues esto que estamos discutiendo es precisa-

m.a. <Te sentirás como>

c.38 <imagen en una>
c.38 <o que imaginas>

m.a. <Luego piensas en ello o sueñas con ello>

c.38 <, de ellas, si>

^a Cf. errata de Ed. Corregidor: «fanatismo», p. 94; se reitera en Biblioteca Ayacucho, p. 241.

^b Nótese el uso de las mayúsculas para indicar claves del discurso, especialmente en lo referente a la Estética y a la Metafísica; el mismo Macedonio bromea en carta a Silvina Ocampo: «(Uso todas las mayúsculas que puedo porque se anuncia una huelga de éstas; pero pido disculpas: se hacen leer)», OC, II, 108.

^c El prólogo abre en plural y con acentuado tono apelativo, para continuar en tónica segunda persona destinataria de una explicación metafísico-idealista del universo; interesa advertir que la argumentación adquiere un sesgo didáctico, en contradicción con los principios artísticos de Macedonio; este dispositivo no es aislado, se reitera invariable en todo el texto: los discursos «masculinos» exponen, interpretan, narran, enseñan a destinatarios femeninos (los hombres «saben», las mujeres «sienten»).

mente un pensar la corteza gris en ella misma. ¿Cómo el órgano de las imágenes tendría una imagen de sí? ¿Cómo la corteza gris, donde se dice que reside el pensamiento, pensaría en ella misma, mientras el ojo no puede verse directamente a sí mismo; vemos todo a través de él y a él no lo vemos?^a

Si dentro de mi mente no hay extensión y en cualquier imagen mía puedo representarme todo lo que he visto, es sencillamente porque no hay la Extensión, todo el Universo no es más que un punto y, menos aún, no es más que una idea, una imagen en mi alma.

Es esa extensión la que crea la ilusión de pluralidad que no es aplicable a la única realidad del Ser: la Sensibilidad.^b

Aquí me detengo;^c creo que estas palabras puedan asomar tu sensibilidad al abismo del ser y al reconocimiento de que todo es psique, y por tanto inmortal. Porque ya te insinué en muchas tentativas de conmovir tu dolorosa creencia en la muerte, que siento que el obstáculo que me domina para impedir que mi amor por tí sea el todo-amor que mereces y que es todo el valor de realidad es esa discrepancia que nos separa en cuanto tú crees que nos espera muerte y un terminar de muestras personas y de nuestro amor y yo no creo que el todo-amor pueda florecer en seres que se crean pasajeros.

c.38 <de sí mismo>

m.a. <Sensibilidad. Pero...>

e.38 <psiquis>

e.38 <yo ya te he insinuado>

c.38 <el amor que por tí tengo>

^a La concatenación de preguntas retóricas se dirige atenuada hacia el destinatario, y en cambio mucho más enfática hacia la táctica del desarrollo argumentativo; el discurso se pregunta a sí mismo, para dar pie a las aseveraciones demostrativas.

^b Estos dos párrafos cierran el «teorema» metafísico con afirmaciones contundentes, casi inapelables; el destinatario ha desaparecido del enunciado, substituido por marcas del enunciadore «mi mente» «imagen mía» que hacen adelantos de su entrada.

m.a. <... la extensión irreal en sí, tiene un efecto, o mejor dicho, toda vez que se presente la situación o acto de «distancias» decimos que el objeto es extenso que es exactamente lo mismo que exterior: todo lo que sea rebelde a la acción directa de la voluntad o deseo es exterior y extenso. El concepto de distancia, es decir: de no asequible es el mismo en el tiempo y es lo único realizado del tiempo; lo no actual, lo futuro puramente actual.>. Este fragmento queda excluido de la c.38 y permanece inédito. Tal vez no se lo incluya porque el tema se desarrolla en el *Prólogo metafísico*, incluido en Apéndice.

^c Cierra el prólogo con presencia tácita del «yo» en franco tono admonitorio acerca de las condiciones exigidas para el logro del «todo-amor» en el marco de los axiomas metafísicos del idealismo.

Cuatro pasmos ofrécame el pasado, el arte y el presente real: la frialdad, fatalismo, negación de lo Humano como posibilidad de felicidad y de intelección, afirmación indirecta del fracaso hedónico e intelectual de lo Humano, que es la actitud de Cervantes con Quijote y Sancho, la única gran actitud de genuina ironía, el único pesimismo auténtico presentado en arte literario en el que tantos pesimistas de cartón quisieran ser creídos; la negación, igualmente rotunda más alegre y no tan sentida pues es directa a veces y como deliberada, doctrinal, menos segura por tanto, de Rabelais;³⁰ la Alegría y Tormenta de Beethoven, más rara y más prodigio esa alegría nunca de sí, sino de simpatía abriéndose en la tempestad que siempre está viniendo a su música^b y un Gesto de la Eterna que aun no he visto y sé cómo será y lo veré en su rostro el día de un cierto pedido mío, si acaso lo hago jamás.^c

Bien se puede vivir de un solo Cuento y, en verdad, los * todo-amantes viven de una sola noticia total del Ser, del Misterio que el uno es para el otro en su solo existir.

Y aun cuando en fantasía encontré a la Eterna, descubrí y hoy sé que de un solo gesto suyo viviría, y otros habrá en ella, tantos, para vivir de sólo uno. Tan inmenso, lleno de significación personal total, que sin haberlo sino sentido posible en ella y que habrá de mostrarse ante una demanda que aun no hice, halléme en entero rumbo del ser.

m.29 <el fatalismo, la negación>
m.29 <la afirmación>

m.a. <auténtico que ha revelado el arte>
c.38 <tantos pseudoironistas>

c.38 <y por otra parte no tan>

m.a. <la tormenta>
m.a.1 <más prodigio...>
c.38 <alegría suya>
m.29 <música, y un>

m.a. <Y aun yo cuando encontré a la Eterna>
m.29 <viviría. Y otros>
m.a.1 <gesto suyo...>

m.29 <hallé en>

^a m.29 <Prólogo 14>; c.38 y c.50 sin título; EP <Prólogo de indecisión>

m.a.1 <... en alegría suya>

^b Las conclusiones sobre el «pasado», «arte» y «presente real» se ejemplifican con una «serie» de producción artística que sostiene los mismos criterios que el lenguaje macedoniano, detectados con espléndida lucidez y precisión: pesimismo auténtico, ironía genuina, Alegría-Tormenta, apertura de simpatía.

^c El remate de la enumeración es el «gesto de la Eterna» cargado del misterio y la ambigüedad característica del discurso macedoniano cuando se refiere a este tema.

m.a.1 <...—y preso hoy en ella otros laberintos por sí solos para vivir de uno de ellos—>

Otro Prólogo

Es completamente otro prólogo, no lo he empezado sino aquí, y sólo los que aun no saben lo que en él digo, pueden opinar que no contendrá nada propio de un prólogo necesario; no siempre un lector se defiende bien porque haya conseguido o procurado que las páginas del Arte Literario sean menos; que no haya un prólogo.^a

Voy a enumerar los libros que a los veinticinco años estaba decidido a escribir. Emplearé un prólogo, unas páginas en demostrar cuántas se ha evitado el público porque las circunstancias de la vida me han negado durante treinta años el papel y tinta, la posibilidad. Es una página bien empleada la que procura al público una conciencia concreta; así me parece que esta página casi iguala en genialidad a las 300 de Maeterlink³¹ escritas en elogio del silencio; es un gusto leer cualquier número de páginas con tal que se dediquen a un suficiente encomio del precioso Silencio. Pocas virtudes pueden merecer más que ésta que la belarte de la Palabra, la Prosa, se aplique a recordarla y explicarla al público.^b

Esos libros fueron: «La salud de un abogado», «La guitarra de un abogado», «Teoría del Ser», «Doctrina de la

^a Persistencia en subrayar los comienzos, los límites, el discurso se detiene y marca fronteras, ritualiza el inicio; llama la atención del lector una y otra vez para que el comenzar no resulte in-significante.

c.38) <... haber vivido tantos años sin sufrirlo, en riesgo de tanta lectura;> esta frase no está tachada, pero tampoco incorporada a la c.50.

^b Dos aspectos, ya mencionados, de la producción macedoniana se presentan juntos: 1) los proyectos de escritura incumplidos (justificaciones, alivio, frustración); 2) «elogio del silencio», paradoja homóloga a la «continuación de la nada»; todo se va diciendo para exaltarlo y al mismo tiempo conjurarlo, vencerlo con el mismo discurso que lo nombra.

^c En carta a Gómez de la Serna, 1-FEB-1932, dice Macedonio: «Los otros tres libros desde muy joven entrevistados: *Crítica del Dolor* (psicología del esfuerzo o trabajo de exclusión de su acceso a la Sensibilidad, etc.); *La guitarra de un abogado* (teoría psicológica de la música); *La salud de un abogado* (teoría biohistórica de la Salud y del imposible terapéutico), los dimitiré, salvo unos resúmenes, fáciles quizá. Muy conforme quedaré con realizar la novela y la metafísica.» OC, II, 55.

Ciencia», «Teoría de la Beldad o Estética», «El Compás, el Ritmo y la Rima, espureidades del Arte», «Teoría del Esfuerzo en su influencia hedónica personal», «Teoría de la Tragedia-Idilio», «Poema de Tragedia», «Individualismo; teoría del Estado», «Crítica del Dolor», «La Música como mero caso de placer respiratorio».^a

Quien que aprecie el sufrimiento evitado tanto como un placer conseguido, el lector que forme parte del público y tenga la pericia psicológica de reconocer esa verdad hedónica,^b ¿no se apresurará a disimular discretamente algún fastidio que le cause la necesidad de leer mi libro presente, que lo doy modestamente por todos los no escritos, al considerar la mucha lectura que pude haberle ocasionado en estos 35 años?

Así, pues, querido lector, un desconocido tan notado que en él pueden tenerse todos los desconocidos del mundo por identificados como tales, os ha hablado en páginas que en autores encuadrados en la forma usual vienen en blanco y, en mí, por primera vez detienen al lector, os ha hablado ya:

De las personas que nada han escrito.

m.38) <concreta de...

^a Tratándose de Macedonio esta enumeración de títulos no puede tomarse con rigurosidad, tanto por la ironía que conlleva mencionarlos cuanto por los cambios que sufrían estos escritos en su constante hacerse; sí puede afirmarse que se trata de temas de su más profunda preocupación y no es verdad que no hayan sido escritos pues existen textos publicados que testimonian su concreción, fundamentalmente en *Teorías*, OC, III. También es cierto que son de publicación póstuma, lo que justifica las afirmaciones que aquí se hacen.

^b Nótese el argumento paradójico montado sobre la «verdad hedónica» macedoniana: «sufrimiento evitado»/ libro evitado, compensan el sufrimiento de soportar este libro publicado; la no publicación es un mérito.

**Novela de las cosas clausuradas, de las mudeces,
de los secretos, de las fragancias guardadas,
de las palabras que no apenan porque confían
a un mohín o sonrisa de los labios que hablen
y esa sonrisa tampoco se da^a**

^a Oculta por la luz colgada del día de la siesta, hay frente a la casita de la Estancia lo único que la luz puede ocultar:^b otra luz; hay una llamita que nadie de los que habitan allí vio, que quiere existir y no ser vista.

Esta llamita — quizá la mirada de la Eterna cuando piensa en su sueño del todoamor tan deslumbrante que esa mirada en ese ensueño rebotante y reverberante se desvanece: no sabe que el Día y la Llamita en él perpetuos en torno de la casa son el todoamor pensado por la Eterna y la mirada de ella con que lo mira.

Empero cuando se despidió, Deunamor dijo a la Eterna: yo conozco la llamita de la mirada que fijas en tu ensueño de amor en el pleno día de cada día de la Estancia y de la novela. Yo no tengo poder, Eterna, para que tu deseo se haga: y aun es mucho haberte hablado y ahora mismo nunca jamás volverás a estar en mi pensamiento. El dolor mío por tí en este instante ocupó mi alma un minuto; sólo tú pudieras lograrlo: nada fuera de Ella, tú misma tampoco, volverá nunca a entrar en mi espíritu.

^a Este título pone en práctica las consideraciones sobre los títulos-textos y al mismo tiempo los tributos que esta novela rinde al silencio, a lo recóndito, a lo críptico, a lo enigmático, a lo misterioso.

^b No se oculta por la oscuridad sino por la luz/llamita/día/siesta; el barroquismo lírico construyendo lo sombrío e inexplicable con la luz es idiosincrásico en Macedonio. Cf. «La Siesta Evidencial envuelve. Borrados en su deslumbramiento los perfiles, hácesenos nocturna la hora; los cuerpos vivientes, en el embelamiento de luz transparentan, invisibles de luz. Sólo los pies de cerco pisan sombras» («Nocturnalidad de la Siesta», OC, VII, 133-134).

Eterna y Dulce-Persona

(Tiempo para esta escena: el de abrirse de una flor)

En todo el tiempo de esta novela, único tiempo de existencia artística y única existencia ésta, de Eterna y Dulce-Persona, sólo pudo conocer Eterna de Dulce-Persona el color rosado de sus mejillas, y Dulce-Persona de Eterna — de ventana a ventana y con luz de la tarde — los ojos y cabello negro y pálido frente; y en el silencio campesino y por la noche, sus voces, preciosas ambas y muy diferentes hablando Eterna a Presidente no visible éste, hablando Dulce-Persona a Quizá-genio puestos a la ventana.^a

Después de esto, y fue *todo*, que conocieron una de otra, cierto día y una sola vez y breve instante estúvose la Eterna contemplando en sus manos dos rosas, de desigual tamaño, una blanca, la otra roja, que había entresacado de una gran canasta de flores, pasando de una a otra la mirada, comparando; anudólas luego y las colocó en un vaso para el Presidente; mas luego las desató y dejó para él sólo la blanca.^b

¿Celos? ¿Que amara a ambas? ¿Y, en fin, que sólo a Eterna?

Así también cierta mañana ensayó Dulce-Persona el peinado de trenzas, que nunca usaba, como el de la Eterna, y

^a Tiempo artístico — en instantes y presente continuo — articulado en un mundo artístico de existencias inquietantes por su rara armonía especular: dos mujeres, dos hombres, dos rosas, dos parejas, dos edades (insólitamente precisas) 39/19, ventana a ventana. Espejo barroco no estático, sino de sutiles desajustes, tensiones insinuadas, contradicciones puestas en una dinámica que recorre todo el texto.

^b Anudar y desatar rosas es un conjuro poético de la Muerte, la mentida muerte de la amada. Cf. «Yo aunque una vez la dije: "Porque no mueras" / con rosas apartaré de ti a la Simple / — a la que llamo Simple porque cree matar — / mordiendo de sus hojas mortales un día y otro día / creará Muerte de tus mejillas gustar. / Verás de rosas llenos sus finos, pálidos labios. / La hórda, apiadante visión, en boca de Muerte rosas. (...) Porque no mueras con rosas apartaré de tu camino / la hora pálida...» OC, VII, 110.

al fin lo deshizo y volvió al suyo diciéndose con admiración generosa: «sólo en ella quedan bien, aunque tiene 39 años y yo 19. Que la ame, y a mí me acaricie la cabeza solamente, pero siempre.»^a

Nunca se vieron segunda vez ni supieron esto que se acaba de recordar.^b

ci. 1₁ <recordar ni...

Prólogo del Personaje Prestado

Los novelistas que han comprendido con lucidez que en nada los desmerece adoptar la práctica literaria que yo propuse del uso de personajes prestados,^a escapan a la ridiculez de la infatuación de auto-genializarse comprometiéndose a desarrollar brillante, plenamente, un personaje-genio, empeño que, como lo he probado, implica declararse genio el autor, limitándose modestos a tomarme el personaje. ¿Quizágenio?^b ¡Pobre Quizágenio, las novelas que te espera vivir!

Los Quizágenios me han procurado (genialidad dudosa, que es la mejor) un descanso de autor en mis noches de gran programa inicial, podado a programa menor cuando ya no pudiendo más reduje a quizágenio a mi personaje genio del atrevimiento inicial novelístico.

^a La singularidad exclusiva de la Eterna queda remarcada por el intento de imitación en Dulce-Persona; el remedo es una nueva duplicación pero no idéntica sino degradada, no es posible reproducir lo «único».

^b Se vieron una vez, el texto re-produce el recuerdo, que es otra cosa, el discurso reitera lo mismo que se dice en la ficción, pero va construyendo «representaciones» de las «representaciones».

ci. 1₁ <... noticia alguna más una de la edad que su mejilla, su peinado y cabello, su edad.>

^a Cf. lo dicho en el prólogo «Un personaje, antes de estrenarse», p. 65.

^b La marca problemática, equívoca y de incertidumbre en la nominación de este personaje responde, por un lado, al conflicto relativo al personaje genio de un autor, presuntamente genial, y por otro lado a una valoración estética (¿y epistemológica?) de la duda, lo que Macedonio llama «dudarte».

Al autor (de la novela) ¿no le sucede nada?

Te contaré, Dulce-Persona, el «accidente de lector».^a

Todo el que llega inopinado e impetuoso a un borde cae al vacío violentamente; un autor debe cuidar de no excitar por demás el interesamiento del lector cuando ya ha elegido el punto en que situará el fin de su relato y este punto está próximo. En una novela de tan seguido y agudo interés narrativo como la nuestra, el autor ha cuidado tanto que no se destroce el lector en una caída y hasta prefiere ralentar tanto la narración cerca del final, que, temo tú verás, el lector concluirá la lectura suave, dormidamente.

No todo autor se toma estos cuidados. No sucederá que el lector sorprendido por el límite-fin de la novela cuando más disparado estaba su apasionado interés por la endiablada madeja de la obra, caiga desbocadamente de un lleno de novela a un vacío atencional.^b

Como al autor de la novela no le sucede nada, me parece bien, Dulce-persona, que no le suceda nada al lector,^c salvo la violenta acomodación mental que debe desplegar para entrar a una gran novela, de intensidad única, descornisándose de tal bulto de prólogos incruentos.

^a El hecho de que estos enunciados se dirijan a Dulce-Persona permite pensar que el enunciador es Quizágeno, no el autor.

^b La contestación a la pregunta del título es tácita en los primeros párrafos, pues contradictoriamente todo el tiempo se habla del lector. Al lector le suceden «aventuras» en su itinerario de violentas antítesis: inicio/final, excitación/aburrimiento, violento/suave, vacío/lleno.

^c Se contesta aquí la interrogación del título: «al autor no le sucede nada»; a su correlato entonces, el lector, no debiera sucederle nada; pero la contradicción y la ironía son flagrantes pues se acaban de enumerar las peripecias de la lectura.

Prólogo de desesperanza de autor

ci.1 <TEORIA DE LA NOVELA> <Prólogo... autor>
agr.AO

El desorden de mi libro es el de todas las vidas y obras¹ aparentemente ordenadas.

La congruencia, un plan que se ejecuta, en una novela, en una obra de psicología o biología, en una metafísica, es un engaño del mundo literario y quizá de todo lo artístico y científico.^a

Es mistificación de Kant,³² de Schopenhauer,³³ de Wagner³⁴ casi siempre, de Cervantes, de Goethe,³⁵ aparentar una congruidad, un plan en sus obras.

Es tan fantástico que haya fuera de alguna obra de texto o tratado una continuidad, congruencia, ejecución efectiva de plan como una continuidad en el lector o estudioso de esas obras.^b

Debo proclamar en el acto que nada hay más delicioso, enloquecedor, que una obra íntegramente congrua. Unidad, continuidad no por repeticiones sino por desarrollo, por incesante variar en la permanencia (de pensamiento, un sentimiento). Espécimen supremo a mi juicio de desarrollo en unidad en la Quinta Sinfonía de Beethoven.

Completo de mistificación de unidad, Schopenhauer, nos presenta en tres tomos «El Mundo como Voluntad y Representación», con capítulos numerosos, numerados, en apa-

ci.2 <el mismo del de vidas y>
agr.AO
m.a. <obras de orden fingido>
m.a. <congruencia, la ejecución>
ci.2 <en cualquier libro, de biología>

ci.2 <Es una mistificación tiva de>

ci. <plan, en casi ninguna de Arte y de la Didáctica y Doctrina>

ci.1 <a mi juicio supremo>
ci.2, <y otras de este...>

^a Desorden/congruencia en la producción del discurso y en la estructuración del texto son motivos de abundantes reflexiones. Cf. «...anduve temiendo no saber hacerme entender a causa de mi poca disciplina y diligencia para las explicaciones — a veces la sola Gramática es suficiente para ponerme en fuga del esfuerzo comenzado...» OC, III, 13.

^b Cf. «Se advertirá en estas páginas cierta inconstancia en el acento de serio dogmatismo con que se calzan y visten todos los que escriben libros científicos.» OC, III, 16.
ci.2, <... artista insigne que inventó la Prosa de la Música, que inventó la Música, podría decir, antes apostada por el compás y la sensorialidad auditivos, que no son Música, dos calamidades que han hecho estrago en Literatura con el ritmo, la rima, lo oratorio-enfático y lo sonificado-verbal.>; esta versión coincide con m.a.

rente simetría. Este pensador, el más grande metafísico quizá, publica un borrador de investigador como gran libro solidario y definitivo. La distribución de Kant en la compleja «Crítica de la Razón Pura» es como un batido de números dentro de una bolsa. Tal vez Spencer³⁶ realizó libros verdaderos sin un raciocinio interrumpido, sin una palabra inútil. ¿Husserl³⁷ es hoy más metódico?

Por lo que digo en el encabezamiento, no tengo nada de qué disculparme.³⁸

ci.2 <..., el único quizá>

ci.1 <es como... bolsa.> agr.AO

ci.2 <Casi únicamente>

ci.2 <¿Husserl... metódico?>
agr.AO

Quizágenio se lamenta de su nombre

—Quizágenio: ¿Cómo se le ocurrió al autor dar a mi nombre la modalidad extravagante de ser interrogativo?: ¿Quizágenio? Yo debía figurar en los diálogos así:

«—Dulce-Persona: ¿Qué tenemos, ¿Quizágenio?, de nuevo hoy en la Novela?

«—¿Quizágenio?: Hoy es el cumpleaños...

«—Dulce-Persona: Eso de cumpleaños en novela tan novadora es una rutina que la deslucen: celebrarlos es vivir contando, es manosear la vida, marcarla con una dirección hacia el Fin.

«—¿Quizágenio?: Meditaré lo que me dices y seguiré con lo que no me dejaste decir. Hoy es el cumpleaños de la Inexistencia.

Pero vuelvo al asunto de mi nombre. Después pensó el autor que estando yo destinado a hablar mucho y sólo contigo, Dulce-Persona, te sería molesto esforzar la pronunciación interrogativa de mi nombre. Estoy conforme, pero yo debí ser^b llamado Plena-Persona...

—Dulce-Persona: Eso sí que está bien y ya no puede enmendarse.

—Quizágenio: Será el único defecto de la novela. Pero lo cierto es que el autor se preocupó de su comodidad, dándome un nombre que nada dice y corto. El no decir nada por primera vez será conciso; hasta ahora siempre necesitó volúmenes.

ci.2 <que no dice nada>

ci.2 <cuatrocientas páginas o columnas> <volúmenes> agr.AO

^a Cf. «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.» OC, III, 20.

^b En m.a., en el margen, MF anota «Con las sonatas de Beethoven tuvo la música su prosa comenzando a ser Bellarte...» y sigue texto agregado con otra tinta, ilegible.

^a Interrogativo es el nombre, interrogativo es el procedimiento que inaugura los diálogos de estos personajes; en prólogos se muestra los inicios de capítulos de novela.

^b El «deber ser», la perfección, la plenitud, lo terminado es lo que queda fuera del texto, se desconfía de tales «existencias», se las burla, se las repudia, se pregunta acerca de su pertinencia: Plena-Persona es sustituida por el equívoco e interrogativo ¿Quizágenio?

dente?^a O por el que hace de millonario con Rolls-Royce? Por la vida y felicidad de Dulce-Persona todos se brindaban a darse en empeño, pero entre todos hallamos cómo evitar uno y otro mal, y si bien he soportado molestias por no desprenderme de ellos por unas semanas, la novela no se ha frustrado por esta causa.

Personajes y autor están mutuamente contentos y se prevé un banquete al conjunto.^b

A los personajes de mi novela^a

Saben ellos que estoy contentísimo con su desempeño, pero ruegan que esto lo diga antes de la novela y no espere a su conclusión. Es, aunque no lo manifiestan, porque me saben competente para concluir prólogos y me creen poco para acabar novela.^b Viéndome en el último prólogo sin cumplir lo prometido, me han rodeado sin salida todos unidos. Ya estaría empezada la novela si no fuera por esta exigencia, que origina un nuevo prólogo.

Pero si reconozco que se han conducido admirablemente, por ejemplo el Viajero, a quien he tenido siempre junto a mí y en la novela no ha cesado de viajar, repartiendo su olor a cuero de valija por todos los capítulos, se debe reconocer que yo, por mi parte, he correspondido con lealtad a su dócil carácter; así, aunque mis escaseces eran asombrosas mientras escribía mi gran novela, no he vendido ni empeñado a ningún personaje. ¿Cuánto me hubieran dado por el Presi-

ci.1 <estoy conformísimo>

^a Consignamos completa la versión de m.a. con el fin de que se pueda apreciar tanto las expansiones como el cambio en la distribución textual: <Saben ellos que estoy conformísimo con su desempeño (cuando pedí a algún mensajero que me empeñara una alhaja lo ha hecho tan bien que tuve que decirles lo contrario de lo que quería «muchacho te has desempeñado muy bien; tu desempeño me encantas. Mientras escribía mi gran novela no he empeñado a ningún personaje, aunque mis escaseces eran asombrosas. ¿Cuánto me hubieran dado por el Presidente? ¿O por el que hace de millonario con Rolls-Royce? Sin embargo he soportado, por no desprenderme de ellos unas semanas, y frustrado mi gran novela si no consiguiese desempeñarlos — ellos lo temían mucho. Por la vida mal) pero ruegan que esto lo diga antes de la novela y no espere a su conclusión — aunque no lo manifiesten porque me saben incompetente para concluir prólogos y creen poco que yo acabe una novela. Viéndome en el último prólogo sin cumplir lo prometido me han rodeado sin salida todos unidos. Ya estaría empezada la novela si no fuera por esta exigencia, que origina un nuevo prólogo.>

^b Autor «cumplientes» porque: 1) es capaz de cumplir con su proyecto del continuo prometer, del empezar y no terminar, del abundante prologar; 2) compite con el Presidente y con Quizagenio en hacerse cargo de la narración de

^a La desvalorización del Presidente es una cínica ponderación de sí mismo y de la «cotización» de su obra en el mercado literario.

^b El cierre de este prólogo parodia el final feliz, de perfecto equilibrio y festejo por un universo armónico que no ha sido desestructurado por ningún conflicto.

Prólogo al que se debe lectura recompensando a un autor que no deja entrar al Muchacho en la novela

Todos los personajes —y los lectores que se han anunciado—, me previnieron que la irrupción del chico del largo palo en la novela, sería juzgada por ellos como un «chichón de lectura» en la frente del leer; singular metáfora que creo de intención enojadiza; es como si una caña o palo pudiera causar «chichones» a la operación de leer, o como si una lectura acerca de bananas ocasionara resbalones. Comprendo la advertencia si procede de padres de familia incapaces de conseguir en su casa lo que yo logro en la novela: que no la anden chicos,^b librarse de chicuelos, mantenerlos fuera, y acuden por descanso a quien les proporcionó una lectura no andada por rapazuelos; me significan que cuando toman en manos un libro ha de ser una novela que los chicuelos no la tomen por escalera, parecita, cornisa o rama de higuera, que les sirva subirlas para venirse abajo, conservarse aporreados y renovar hinchaduras y chichones; y tomar altura para caerse y autenticar diferencias de nivel deliciosamente previstas por la naturaleza que permiten a los jovencitos estar siempre abajo cuando los ven y arriba o cayendo en toda otra circunstancia, y no decaer en punto a golpes, pues descuidando renovarlos empieza la vejez.

* En este prólogo puede apreciarse la propuesta de la variación sobre un mismo tema: caer-leer-golpear vinculados a los comportamientos «niños». La argumentación teórica es abundante. Consignamos un aspecto: «Que el Absurdo, o milagro de irracionalidad, creído por un momento, libere al espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de racionalidad.»; «...yo llamo Ilógica de Arte o Humorismo absurdo que ella obtiene por un momento...», OC, III, 302-303.

^b Es notable la ausencia de niños en los textos macedonianos, se los menciona muy circunstancialmente, pero no se encuentran personajes-niños.

Qué queréis: debo seguir prólogos;^a y mientras no abuse hasta pretender prologarlos a ellos; y mientras cumpla con hacer prólogos de algo, de ser seguidos (por una novela); y mientras no permita a mi novela la veleidad de prologarse^b a sí misma (que es a lo que equivale el hacer alusiones biográficas a historias y afirmaciones doctrinarias en el texto de una novela en curso); y mientras os asegure, como lo hago ahora, que estoy en la pista del auto-prólogo, que calmaría definitivamente la aspiración de prólogos (se quejaron alguna vez) a auto-existentes (autoexistencia es la respuesta total al misterio del mundo, implicante de eternidad) no subordinado su ser algo a que algo los siga;^c el auto-prólogo será la temblorosa literatura anticipatoria de prologar lo que las dos formas más usuales del reportaje: el auto-reportaje (sin reportero) y el reportaje sin reportado, al anticuado reportaje efectivo (que exige dos personas y una cita puntual) que la velocidad y expeditividad de nuestra época extirparon por muy enredoso, poco adineratorio y hasta informal con nuestro atareado vivir; —qué queréis, hasta entonces debéis continuar acordando vuestro interés a lo que digo antes de la novela.^d

m.a. <Otro>

c.38 <(sin reportero)> agr.AO
c.38 <(que exige... puntual)> agr.AO

c.38 <que queréis hasta entonces> agr.AO

c.38 <de la novela> agr.AO

^a En EP se utiliza la primera frase como título.
^b En EC se detecta errata «prolongarse»; se reitera error en BA; no así en CEAL, que coincide con texto-base.
^c La insistencia en «auto-prólogo», «auto-existentes», «auto-reportaje» refuerza en el plano estético un arte auto-reflexiva, que hable de sí misma, que muestre sus procedimientos, que explice sus postulados; y un arte autónoma con capacidad para generar una lógica propia, independiente de las variantes contextuales.
^d En m.a. se registra <Mi libro es anudador, como las trenzas de la Eterna; del cariño de los lectores conquistados sin que sepan dónde y desde cuándo los conquisté.>

Lo que me sucede

Yo, que me había figurado ser, una vez, el hombre de la completa ventura, que abriéndose a codos camino entre la multitud gritara: ¡Por favor, dejad pasar a un hombre feliz!, tengo al contrario, que salir a que me favorezcan con una colecta de compasión por todo lo que me sucede, porque me sucede todo.^a Véase, si no:

Ansío la destrucción de las ciudades y me sale un primo que con extraordinario talento y vehemente empeño brega por las ciudades, su prosperidad y aumento, resolviéndole al urbanismo todos los problemas del tránsito.^b

Descubro los mejores títulos de novelas y ensayos, y a poco rato mi meditación me demuestra que lo más ridículo e injustificado de una obra de arte es ponerle título.^c

Descubro el más doloroso e intenso de los asuntos de novela, poema o teatro, y tiempo después mis meditaciones sobre estética me imponen la verdad de que el asunto en arte carece de valor artístico, es extrartístico, y, además, la

^a En el prólogo «Al autor (de la novela) ¿no le sucede nada?» se contesta que al autor no le sucede nada; en este prólogo en cambio se dice que «sucede todo», pero al sujeto «yo» (personal), no al sujeto «él» (no-persona); la tensión entre estos sujetos queda narrada en un itinerario paródicamente épico: se relatan las aventuras y desventuras de un yo (autobiográfico) en su carrera intelectual y artística, esto es en tanto autor.

^b Se refiere a su primo Gabriel del Mazo, a quien en carta del 6-JUN-1942, le dice: «Quizá por vanidad, quizá por ser útil, me acuerdo de un descubrimiento que tengo sobre Urbanismo: la Ciudad-Campo, de un millón de chaeras y diez mil fábricas, exenta totalmente del horror de la palabra alquiler; en carta a Jorge del Mazo, JUL-1941, afirma: «Yo el negador de las Ciudades, el inventor de la Ciudad-Campo, ya se ve que al contrario he nacido para triple primo del Tránsito: Marcelino, Jorge y Gabriel del Mazo, urbanistas.», OC, II, 160 y 242.

^c Cf. carta a G. del Mazo, 19-MAYO-1939: «Estoy preparando un Libro de tapas libro que así se llamará. Te mando una tapa, muchacho, porque sé que nunca (el muy corto nunca que me queda) tendré tiempo de concluirte la larga carta que te empecé, y te debo mucho, varias veces. La «tapa de libro» es la morada de todo lector; no creo que ninguno vaya más allá ni empiece antes y siendo el único paraje en que autor y lector se encuentran, única oportunidad de que se conversen, no es inexplicable, o no es muy fatuo que el autor no hable allí y crea que más allá de la tapa encontrará todavía Lector?», OC, II, 153.

invención de asuntos de arte es una de las máximas ociosidades, pues la vida rebosa de asuntos.

Concibo y realizo algunos poemas arrebatados, elocuentes, y más tarde, siempre queriendo saber la verdad, descubro la de la nulidad artística de los poemas, en prosa y más aún en verso, en cuanto relatos y personificaciones.

Niego la muerte, y me paso estudiando el modo de prolongar vida, para lo cual sólo he encontrado hasta ahora el no usar terapéutica.^a

Me esmero en la elegancia y talentos de la redacción literaria, y me sale de un personaje, el Presidente, que me eclipsa con la grandilocuencia y lacrimosas desesperaciones de sus cartas, y otro, Quizágenio, que intenta cortejarme a una protagonista por el sistema más contraproducente y aburrido: la literatura cuentista.^b

Espero la vuelta de un cuento en la esquina de volver sólo los chistes.

Me hago amigo del Lector que hace escribir mejor y me confiesa que encontró al autor que hace más reputación a sus lectores.

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

ci.1 <Niego... literatura cuentista.> agr.AO

c.38 <Espero... lectores> agr.MF

ci.2 <Consigna Se me...>

^a Cf. «Niego toda terapéutica, científica, doméstica y curandera, externa o interna, química, física, solar, botánica, hidroterápica; preventiva o curativa; de régimen, de clima, alimentación, ejercicios, cirugías; y todo cuanto suponga lo que el vulgo cree y la Universidad quisiera creer o hacer creer como objeto posible de la llamada Medicina, a saber: el estudio de procedimientos "anuladores" de un desorden fisiológico.» OC, III, 202.

^b El «yo» de los prólogos está en abierta competencia artístico-literaria con sus personajes de novela que pretenden disputarle su autor-idad; la descalificación de Presidente y Quizágenio es terminante.

ci.2 <...ofrecí el Lector que hace escribir mejor cuando ya todo lo escribí y no se me ocurre nada.> escrito al dorso del folio. MF.

^c La conversación engendra y alimenta la producción macedoniana en sus diversos aspectos, el «instinto de conversación» salva todos los obstáculos, las situaciones límites, mueve y facilita el conocimiento; dice Macedonio: «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.» OC, III, 101.

una novela con laboratorio y técnicos adscriptos,^a se desmorona tristemente.

No me queda más que proverbializar mi desventura, diciendo:

Lo malo es haber pensado

Después de haber hecho el mal.^b

^a Laboratorio y técnica son los instrumentos indispensables de una escritura experimental: «Arte consciente, sabido, no "inspirado"; sin la Vida; de trabajo a la vista; tan consciente que puede hacer de encargo sin comprometerse a una inspiración de encargos» OC, III, 133.

^b El cierre con un dístico parodia cínicamente: 1) los proverbios inventados por autores, no por la tradición, con deducciones obvias y tautologías híbridas; 2) la saturación retórica del epifonema como recurso de cierre; 3) la moraleja final de los discursos didácticos; 4) su propia poética del pensar frustrada por una realización insatisfactoria.

Prólogo que se siente novela^a

No lo empiezo, lector, porque al estudiarlo someramente comprendí que ya tenía mi pórtico para la Novela.^b Me siento intimidado: es por primera vez que mientras me entretenía fácilmente en hacer prólogos, me doy cuenta de que estoy comprometido a una novela, que llegaría el momento en que habría que concebirla completa y darle forma. La idea de * llegar a autor de una novela^c —que para mí significa intentar la Tragedia, sin lo cual, como aspiración al menos, no me explico el asunto y la novela y todo el arte— no recuerdo cómo empezó y se tramitó en mí; y la composición de prólogos me ha estado ocultando el arduo compromiso a que precedían éstos.

Me proponía dedicar un prólogo a reseñar los resultados de algo que habría efectuado previamente como ensayo general de la psicología de los personajes,^d no de la trama; una maniobra de prueba de los caracteres, o, mejor, del «buen carácter», la resistencia de buen humor y de abnegación de cada uno a la adversidad; un «ejercicio» de la consistencia altruística, de la camaradería que entre ellos debe reinar; será necesario quizá que algunos alterquen y aun se enemisten, el compañerismo de vivir en una misma novela debe notarse: rivales por destino permanente, o sólo momen-

* en ci.2, al pie de página AO anota sojo lleva fecha un agregado 1942; es probable que estas copias correspondan a dicha fecha; cf. p. 108, 4.

^b A partir de este punto y hasta el final de este párrafo, en m.a. figura al pie de página en calidad de nota, a la que se remite con una llamada; en ci.1 se anula la nota y se incorpora el texto al primer párrafo.

^c Los prólogos cumplen un ritual de pasaje, el inicio de la ficción convierte el «yo» teórico, pensante, expositivo, en autor de ficción; la transformación provoca miedos e inquietudes que se dicen a cada paso, y se multiplican los pre-textos para dilatar el comienzo de la novela.

^d Las maniobras psicológicas de los personajes se burlan de la novela realista, particularmente la que presenta «personalidades», «caracteres», «patologías», procesos psicológicos como centros vertebrales del relato.

túneos, han de conducirse siempre como personas que tienen un lugar e instante de colectivo morir: el término de la obra.

Ya tengo el pórtico de mi Novela, es lo primero que se traspone; se entra por él a ser capítulo primero de novela.^a Ya me parecía a mí que estábamos en la inmediatez fascinante (yo estoy fascinado de Tragedia — que debo concebir— y no tengo las palabras, así como en un ensueño reciente que tuve había una persona que yo sabía quién era, que regía todos los hechos del ensueño, y no conseguía yo verla ni nombrarla;^b en cierto modo, aunque sea una vaguedad, yo tenía la emoción de esa persona pero no su figura ni su nombre) de la Novela, que caeríamos a su férvido interior, que cada vez le era a todo tópico o asunto más difícil ser prólogo de ella.

La novela del presente prólogo, de lo que le ha ocurrido cuando, enamorado de la Novela, aspiraba a serle prólogo, es que lo he atrapado y metido en la Novela destituyéndolo de prólogo para promoverlo a capítulo.^c (Debo decir que todos los prólogos y todos los personajes están enamorados de ella,^d y que no sólo todos sino que todos los temas posibles de prologación la han asediado de amores; no habrá dentro de ella sino todoamor, ni hay pluma, palabra o asunto que fuera de ella no la busque, prendado; las Voces, las Miradas, los Refres, los Suspiros, los Sollozos, el Extravío, quisieran ver realizarse Tragedia y estar con ella. Todos los sucesos posibles también; y así se ha notado que escasean los sucesos efectivos para los diarios, desde que empecé a acumularlos en mi novela.)

Es la proximidad de Tragedia, fascinación que yo mismo experimento ahora y me *extravía hacia ella*, es la Vida misma que toda ella es ante o pos tragedia, pues ésta ya no es la Vida sino su Mística, la que trajo hasta mí este «Prólogo» humilde, ansioso de estar donde el ocurrir trágico.^e

^a Continúan las ceremonias de umbral — peligro y fascinación—. El desafío de trasponer «el pórtico» agudiza la inminencia de encontrar un asunto, lo que pone de manifiesto que, por más autoexistente que sea el relato, es ineludible «hablar acerca de algo».

^b Cf. lo dicho en *Prólogo* 568, p. 66.

^c Si el enunciador teórico de los prólogos pasa a ser autor de ficción, los prólogos, homológicamente, pasan a ser capítulos; las matrices canónicas son poderosas y transforman los textos.

^d El tono idílico se disemina y tiñe toda la cadena discursiva hasta desembocar en la enumeración — con rigurosas mayúsculas de reales— de expresiones sentimentales que forman un conglomerado infaltable en la Tragedia.

^e La relación arte/tragedia/vida requiere algunas citas del ensayo *La Idilio-tragedia*: «No tenemos teoría de la Tragedia (...) Lo que se ha definido como Tragedia a veces, no es sino: suma de dolor.» «El Arte, a diferencia de la Vida, escoge su asunto, puede y debe hablar siempre y solo de la Tragedia. (...) Al que se dice artista podemos preguntarle siempre: «¿Cómo ha intentado usted la Tragedia?» Si no la ha intentado es porque no es artista todavía.» OC, VII, 144-145.

ci.1 <que lo traspone>

ci.1 <es que... capítulo>, agr.AO

ci.1 <y que no solo todos>, agr.AO

ci.1 <Todos... novela>, agr.AO

No querrás creer, lector, que prólogos lleguen, y amén; pero yo sé que sí (sin infatuación), y debo servirlo, ya que llegó; debo servirle tópico. Para que de alguna manera tenga asunto un prólogo no empezado, y pueda quedarse donde lo sea de la Novela, como ansía, diré en él lo que sería una falsa minucia dicho en la Novela y debe decirse en alguna parte pero no en ella. Hay algo, correspondiente a su Capítulo I, que debe declararse, pero sería una confesión grosera, gratuita y antiartística, como la de manifestar en la novela misma que ella es una novela.

Lo digo, pues, en este prólogo, y es esto: 1) Que lo que se detalla en el Capítulo I, «Las trece difíciles llegadas de vuelta a casa, del personal de la Novela», es una maniobra para ejercitar y examinar mis personajes y no ha ocurrido nunca.^a 2) Que todos se portaron altamente como si supieran que el arte mismo los estaba viendo llegar y comportarse; pero puedo asegurar, con todos los informes que un autor posee, que ninguno de éstos pensó en ello, sino sólo que no querían descontentarse unos a los otros ni contrariar a la novela con una falta, ausencia, incumplimiento. Ellos consideraban que volvían no a casa, sino a la Novela, y sabían que ésta tiene afanosa promesa de realizar Tragedia, que es lo que todos los personajes de Arte en todos los tiempos han anhelado ejecutar y presenciar, sufrir.

¿Cómo fue, cómo ocurrió la inspiración en Quijote, en la Quinta Sinfonía, en Tristán e Isolda? (Ah, perdona, lector, estoy estudiando, ansiosamente examino el problema de la Tragedia, busco ejemplos, me asusta mi compromiso y me olvido, en últimos repasos febriles, que ya no es tiempo de estudiar sino de laborar).

Y bien, quedan dos útiles salvedades por añadir aquí, que aumentarán los pretextos de existencia que buscábamos para este prólogo.^b

1º. Conste que el poner a prueba a mis personajes no implica dudar de los fundamentos con que cada uno de ellos vino recomendado en sendas tarjetas y fue tomado por mí. Es una nerviosidad mía irreprimible, nada más.

2º. Conste que el portarse bien que desearon y realizaron

^a Parodia las advertencias preliminares de novelas donde se asegura que los hechos son históricos, o bien se aclara que son ficticios, salvando la posibilidad de que eventualmente puedan coincidir con la realidad.

^b A esta altura de los prólogos se podrán apreciar las retenciones de ideas, propuestas o conceptos que ya se explicaron; esto Macedonio lo aclara en sus *Teorías*: «... obras de mil o dos mil páginas, son repeticiones de dos o tres afirmaciones y demostraciones, que cabrían en cinco páginas. (...) toda la tarea de un libro es absorbida casi por el trabajo de tasar convencionalmente el sentido de ciertas palabras, entre autor y lector. Por eso un gran libro es una incesante repetición.» OC, III, 107.

ci.1 <y> agr.AO

ci.1 <llegadas de> agr.AO

ci.2 <sufrir, embriagar>

ci.1 <de rendir examen>

todos los personajes, no era el volver a hora a casa sino el volver ese día a toda costa para que no se hallara sola, en la Estancia, Dulce-Persona, que, por la cortedad de su encargo, sabían todos que sería la primera en retornar. No empiezo a contar nada de la Novela con esto; quiero establecer que no hay en mi novela horarios ni exámenes de conducta.

Y conste también que habiendo entre los personajes un Viajero continuo, la reunión de todos en una misma casa no puede haber sucedido, si la novela ha de ser del todo verdadera.^a

ci.1.1 <a toda costa...

ci.2 <Y> agr.a máquina

Prólogo de la pavita y el roperito

El autor de esta novela se renueva en frescura cada vez que toma la pluma; la Eterna se lo ha enseñado así. Procede como las pavitas^a de agua puestas a calentar que aprenden de nuevo a silbar cada vez que las ponen al fuego; notas disminuidas saltan con gran intervalo después de largo silencio y un tímido silbido largo, y por fin de nuevo el tema.

Así yo me acuerdo recién de hablar del «roperito» del Presidente^b y de sus corridas a guardarse en él cada vez que algo no le gusta, pero sólo en sus coloquios y relaciones con la Eterna, cuando humilde y triste pero sin enojo, aun con más amor, se encamina a su rincón. Es absolutamente un niño^c siempre para seguir a la Eterna tomado de su pollera, o para alejarse de ella y encerrarse en el roperito.

ci.2 <de su ropita>

^a La metáfora de la pavita puesta al fuego dice paradójicamente la «frescura» de un estilo de «entrecasas» que se percibe en la apreciación global del texto macedoniano: cadencia «tímida», como hablándose a sí misma, ritmo entrecortado, intervalos de silencio, y se vuelve una y otra vez al tema (variación del tópico, del tono, del procedimiento, del concepto) en una reiteración desganada, íntima, solitaria, que casi aburre y al mismo tiempo seduce. Cf. «Una conversación que no eludiera las repeticiones ni esquivara la confesión de flaquezas, de miserias y de escepticismos de parte del autor, pero especialmente un libro que tuviera la peculiaridad de ser interminable.» OC, III, 107-108.

^b «El autor», «yo», «el Presidente»: un texto mínimo para poner en escena la contienda que libran estos productos del discurso y productores de discursos que se disputan la palabra; la hegemonía del «yo» en los prólogos es evidente, el autor se somete a estas condiciones con apariciones intermitentes, el Presidente no tiene injerencia en la enunciación de prólogos: nunca se le da la palabra.

^c Nótese la insistencia en conductas infantiles del Presidente: Cf. pp. 10 y 75, b.

ci.1.1 <... antes que Dulce-Persona, que no debía hallarse, como primera regresada, sola en la Estancia.>

^a Al dorso del último folio de la ci.2, MF anota: <Uno de los 29 prólogos de la obra Museo de la Novela de la Eterna y de, niña de dolor, la Dulce Persona de-un-amor que no fue sabido/Deunamor el No-Existente Caballero es uno de los «personajes». /Un Prólogo, muy entonado, explica la Teoría de la «Prosa de Personajes o Novellística» que se inaugura la función metafísica única artística de los Personajes como fundadores o dadores de Inexistencia al propio Lector. Dentro de mi metafísica (Ostensibilismo Inexistencialista) solo la crítica de la noción-impresión nula, vacía de existencia liberta, justificadamente de la hipótesis sólo verbal, irrepresentable pero desolante intimidante del angustiamiento. MF B.A. Octubre 5 1942> Texto inédito.

Carta genial que yo quisiera que uno
de mis personajes, el Presidente, escribiera
a Ricardo Nardal^{1a}

El más ridículo percance al novelista es caer en encargarse de un personaje con genio, que ha de saber el autor hacer desempeñarse en conducta y poderes intelectuales. ¿Qué ideas, hondos pensamientos, audaces doctrinas y descubrimientos le atribuirá y describirá como muestras concretas de «ideas geniales» si el autor no lo es? Y si lo es y se cree, el hecho de encargarse de un personaje que es genio y se ha dicho que lo es al presentarlo (y a compás que se dice es rubio, alto, variable, hijo de ricos, muy cuidadoso de corbata, peinado y delantera de zapato, descuidando lustrarlo en el talón como hacen los soldados llamados a repentina revista, —aquí se agrega una salvedad genial como ésta: «ocúrrese nos que hay una "Moral de Capellada Lustrada", estrictez ética para sólo lo ostensible, pero no era la del Presidente, asegurámoslo a pesar de que tiene puerilidades de presumido y cuando le da por la correspondencia se inutiliza totalmente y el estado bobo de «espera de carta de contestación», le viste un talante que no parece de genio.^b ¿Por qué la correspondencia, tan entretenida oportunidad de lucir ingenio o jurar pasión, tendrá esa «espera de la contestación» que propende a una insipidez mental? El «Divino Cartero» de nuestra

novela debe haber sabido que las 30 000 cartas que para su descanso incineró eran correspondencia de ida cuya destrucción descansaría a 30 000 amados prójimos de la perplejidad de «¿qué le contesto?». ¿Y qué sigue aquí? pues que hemos interrumpido decir que encargarse de configurar un genio es declararse sólo de casi-genios.^a

Y bien, yo quisiera que el Presidente fuera capaz de escribir una «carta genial» y de que una vez escrita resolviera que era para Ricardo Nardal. Si luego veo que no lo es y que nada de genial manifestó el Presidente en toda la novela, recurriré al final a una nota que diga: «Advierta el lector que mi protagonista de genio, el Presidente, es tomado en la novela en una época personal breve y que por mala suerte fue justamente una eclipsiva de su inteligencia, un período en que prevalecía cierto aguamiento psíquico; pero su vida ha sido mucho más larga y no se dude de que antes y después mostróse, como digo, genial». Así que no queda probado, con la ausencia de todo rasgo genial en el Presidente, que el autor sea incapaz, por no ser él mismo personalmente un genio, de ejecutar novelísticamente el desempeño de un personaje de esa categoría, con lo cual paso a la carta que yo quisiera^b que fuera capaz de escribir el Presidente para demostrarse genio.

«Querido Ricardo Nardal:

Ratifico antiguas manifestaciones mías de que, en nuestra América, es usted el máximo vocacional de la metáfora. Ni antes ni después veo quien se le iguale. Y con esto paso a mi asunto de carta.

Antes de ser protagonista de esta novela recordará usted que asistí a su banquete^c y que le dediqué mi descubrimiento triple de las maneras de aplaudir: para llamar al «mozo», para espantar gallinas de un jardín y para matar una polilla al vuelo; —pero ocurre que he descubierto en diez años posteriores dos otras maneras no omitibles del aplauso, y que por un no sé qué —qué choque de misterio tiene este fraseo—

^a Los documentos epistolares que se conservan dan testimonio de una relación muy controvertida con la escritura de «cartas»: por un lado se comprueba una «vocación epistolar» que produce no sólo numerosas cartas, sino también extensas, desarrollando disímiles temas, y por otro, constantes disculpas por no haber contestado, cartas no enviadas, un cierto fastidio por el compromiso, la obligación de contestar. Cf. OC, T. II.

^b El párrafo abre y cierra con la potestad absoluta del «yo» en la repetición de la frase «Yo quisiera que el Presidente fuera capaz de escribir» ligeramente modificada «yo quisiera que fuera capaz de escribir el Presidente» poniendo énfasis en mostrar que cuando transcribe la carta no hace más que citarse a sí mismo. Nótese la lucha y tensión entre YO y PRESIDENTE, ya indicada en notas anteriores.

^c Se refiere a «Brindis a Leopoldo Marechal», OC, IV, 63-64, texto donde aparece el tema de «los aplausos»; «los siete aplausos», tema desarrollado en texto independiente en c. 47, finalmente no fue incluido en c. 50, ni en EP, posiblemente porque reiteraba parte de lo aquí expresado; cf. Apéndice.

ci.47: <para que...>

ci.38 <intelectuales, como genio>

ci.38 <no es genio>
m.a. <y se cree genio>
m.a. <encargarse del desempeño>

ci.1 <lustrarlo atrás como soldado>

ci.1 <ahorraba a miles de amados>

ci.1 <¿Y qué... casi-genios.>
agr.MF

ci.1 <Leopoldo Marechal>

ci.1 y 2 <Inteligencia> c.47
<Inteligencia>

m.a. <larga, antes y después>
ci.38 <Así que... genio.>
agr.AO

ci.1 <Leopoldo Marechal>

ci.47: <... un autor no genial a alguien tiene que pedirle que salve la situación cuando ésta clama insustituiblemente por una cucharada de lo genial para poder seguirse la novela.> agr.MF

^a Agolpamiento de lectores a la expectativa.

^b En m.a. y ci.1 <a Leopoldo Marechal>; en ci.2 testado y escrito encima <Ricardo Nardal>.

^c Nótese la extensión del período, la complejidad sintáctica, la profusa utilización de signos de puntuación y la digresión por derivación temática. Cf. «... el poseedor de la más entonada y tranquila manera de olvidarse de lo que iba a decir y que al pasárselo el "trance" de olvido retoma imperturbable el hilo del tema pero con tema de otro hilo. (...) Así fue como caí en el orden disperso redactorial, en la constante de digresión.» OC, IV, 126.

parece que antes de brindárselo a un público ávido probablemente de conocerlos debo unirlos al nombre de usted por cierta prelación o impulso de prelación que no consigo definir ¡indefinible!

Los modos de aplaudir deben ser valiosos pues son escasos; dos se descubren en diez años. Helos aquí: el primero es el del autor u orador que se auto-aplaude usando frases como éstas, tras un párrafo terminado: "muy bien, señores, como ustedes ven..."; "perfectamente, pues"; "convenidos ustedes, pues, de lo que precede"; etc.; el segundo se constituye con los largos finales musicales de ópera que tienen ellos mismos comienzo, medio y fin, que no pueden interpretarse sino como el aplauso que la ópera se dedica a ella misma.^a Son los aplausos que hay.^b Dícese que existe el de aprobación, admiración. Pero tiene dos equívocos: lo ejecutan al final y puede ser que signifique que ¡por fin! aquello se acabó; y además si uno es el supuesto aplaudido siempre dudará si es que aplauden donde uno está o está uno donde aplauden.^c

Así quedale brindada a usted la lista completa de los cinco modos de aplausos, de los cuales tres para los demás y dos egoísticos; no es mala señal para la humanidad que en alguna cosa hay más géneros de lo altruístico que de lo egoístico.^d

Felices labores, querido Nardal.
Soy suyo afectísimo

El Presidente»

^a Nótese el paralelo de dos «finales» —nuevamente reflexión sobre el límite— que se auto-aplauden, discurso y música, nuevamente autonomía y autorreflexión.

^b La preocupación por clasificar, descubrir, enumerar minuciosamente, afirmar «Son los aplausos que hay.» como si se hubiese agotado todas las alternativas, seleccionando un tema «banal» muestra: 1) la parodia de los éxitos pedantes y desmesurados por organizar el mundo; 2) la paradoja de demostrar por el absurdo que no existen «temas banales», sino tratamientos superficiales; 3) se habla de «algunos» y al mismo tiempo se «dice» otra cosa.

^c La interpretación equívoca es factible en todos los signos, no sólo en las operaciones manipulatorias o simuladoras, en el juego entre ser y parecer, sino que los sentidos plurales y contradictorios están contemplados en la misma presencia signíca.

^d El cierre remeda el equilibrio y la sobriedad de la redacción canónica haciendo una consideración general inductiva; 2) los juicios éticos apresurados y universalizantes; 3) los estilos estereotipados de los discursos «claros y precisos» de informes científicos, periodísticos, burocráticos, etc.

El prólogo modelo

Es el mejor y sólo lo abandono por afán de que a originalidad no se le halle parecido, pues es ya muy usado.^a

Aun Cervantes, Dante³⁸ y Manzoni³⁹ suplicaron a la indulgencia que tuviera por perfectas sus obras, pues lo hubieran sido si no fuera «por las miserias y desamparos de la prisión», o porque con «lungo studio e grande amore» habían sido hechas mal, o porque los grandes contemporáneos no saben juzgar: «ai posteri l'ardua sentenza».^b

Bajo todas las reticencias y disfraces, pues hay que alegar en un prólogo perfecto, es decir, prototípico de lo malo:^c

1) Falta de estímulo, de holgado tiempo y de comodidades para escribir bien.

2) Recomendarse a la indulgencia del lector de mala obra como el carpintero que trae una silla que no se para y fía en que se la use sólo por los equilibristas de la familia.

3) Que en mi niñez nadie supo decirme que tenía talento y sin embargo después de probar de todo con el presente sistema literario he aquí mi libro. Como rezan las propagandas de drogas y sistemas longevísticos: «yo era delicado, inapetente, irascible, pálido, nadie confiaba en que viviría», pero usé el sistema Künne (o el vegetalismo) y hoy resisto tareas notables: «leo el Paraíso de Dante, las sabidurías de Baltasar Gracián,⁴⁰ sin pensar en nada, sin fatiga alguna».

Lo que me da pena es ver a Cervantes alegar excusas con

^a La «originalidad» de este prólogo consiste en hablar de lo «muy usado», muestra que los modelos se construyen históricamente y que el vigor paradigmático queda evidenciado en los creadores más conspicuos.
ci.1 <... reticencias y disfraces, el prólogo modelo fue siempre el siguiente (aún Cervantes),>

^b Una serie construida por la lectura macedoniana de tres grandes artistas que cumplen en sus prólogos con los correspondientes protocolos que los pórticos literarios exigen, o al menos suponían necesarios.

^c Tipificación (parodia taxonómica) de las argumentaciones «prologales» con una gradación macedoniana que va de lo conciso a la digresión, acompañada de números que la ordenan y la cuantifican con matemática ironía.

ci.1 <pues... usado.> agr.MF

ci.1 <Bajo todas las...>

* ci.1 <En suma hay que>

ci.1 <es decir... lo malo:>

* agr.AO

* ci.1 <Como rezan... longevísticos:> agr.M

la honda socarronería de saber que había hecho una obra inmortal. Por tanto estaba recomendando a todo el mundo que si quería hacer una obra perfecta matara o robara para estar en una cárcel oscura con ratones, humedad, hambre y frío, momentos antes de empezar a escribirla.^a

Ahora, al que quiera escribir una obra perfectamente mala yo por mi parte le recomiendo un tratamiento largo, si lo puede resistir, de lectura de Gracián, y recordar frecuentemente mientras se escribe, todo el poema que comienza (es lo único que le conozco) por «¡Estos, Fabio, ay dolor, que veis ahora!». Pero aun mejor sería, siguiendo el contraejemplo de Cervantes, hacer una prolongada vida de molice, lujo, libertades, paseos, holganzas y sentarse luego un buen día a escribir. Si Cervantes en la situación más incómoda escribió lo mejor el que escriba en toda comodidad hará terrible libro.^b

ci. <Baltasar Gracián>

ci. <Si Cervantes... libro>
agr.MF

Espero que mis numerosos prólogos, especie de «Obras Completas del Prologar», y mi novela serán considerados tan buenos como si la Posteridad, que declara lo bueno, me los hubiera encargado.^b

Y seriamente creo que la Literatura es precisamente la *belarte* de: ejecutar artísticamente un asunto descubierto por otros. Esto es Ley para toda *belarte* y significa que el «asunto» de arte carece de valor artístico o la ejecución es todo el valor del arte. Clasificar asuntos como unos mejores, más interesantes que otros, es hablar de ética: hacer estética es ejecutar bien artísticamente cualquier asunto. Los asuntos los encuentra todo el mundo fácilmente, superabundán: las páginas de arte son escasísimas y se laboran con desesperación, con lágrimas e iras de Labor.

Quizá este sufrimiento y tanto fracasar anejo al anhelo artístico, es el castigo de quien prefiere soñar a vivir, arte a vida, cuando la vida nos tiene una Eterna en quien toda belleza halló figura, latido, respiro; entonces mirar hacia el arte es como guiarnos por lucecitas domésticas para caminar entre el Día.^c

Y si teniendo la Eterna perseguimos arte inventivo; más ciegos estamos, y caminamos como guiados contra nosotros,

ci.2, <(yo presenté en...>

m.a. <más grandes que>

m.a. <<Eterna>> <Belleza>

m.a. <como encender alumbrados>

m.a. <que perseguimos es el arte inventivo —el arte de tomarla de tema siempre—>

^a Le reprocha a Cervantes la hipocresía de esgrimir un atenuante biográfico solicitando una conmisericordia que, no sólo era innecesaria, sino que además era falsa porque el autor conocía la grandeza de su obra. Si esta opinión es válida para su propia producción se puede apreciar una oscilación constante entre la conciencia de estar escribiendo algo original y valioso, y una descalificación y descrédito absoluto de su obra.

^b Nótese el juego de antítesis en las «recetas» para el logro literario con la intención de ridiculizar las relaciones causa-efecto que se establecen entre biografía-producción, entre vida-arte, de manera simplificada y directa.

^a En m.a. título <La literatura ideal es la de encargo>; en ci.2 testado; en EP, título <¿Prólogo cuádruple?> puesto por AO, ya que reunió en un prólogo los textos de cuatro prólogos independientes según lo testimonian las copias conservadas; los tres primeros se ordenan consecutivamente en el texto base a partir del presente prólogo, el cuarto no figura en c.SO y no lo incluimos en esta edición por falta de testimonios fidedignos.

ci.2, <...la «Revista Oral» que empezaría mi carrera literaria por «Obras Completas» y mi novela.>

^b Cf. «Estética de Horror al Asunto y de Obra de Arte de Encargo, es decir artista que trabaja o asunto hallado y encomendado por otro, y aun el artista no debe aceptar sino asuntos instigados o antipáticos, pues a más asunto, a más gruesa motivación, menos arte. El Arte de Encargo sería un ejemplo y mostraría el ridículo de la valoración y jerarquía de los asuntos.», OC, III, 239

^c El trabajo y las tribulaciones de la escritura (del artista, del intelectual, del filósofo) constituyen una opción que entra en pugna con «el trabajo misceláneo de la vida real» que «deja muy pocas energías a emplearse en intensos y continuados esfuerzos de atención», OC, III, 108. Esta incompatibilidad resulta insalvable, casi patética para Macedonio.

la bajeza nos lleva, pues subsistir la invención frente a la Eterna hallada, respirante, es horrible opción contra nosotros.

Cerca de la Eterna la invención es insensatez.

ci.2 <Delante de> <es monstruo>

Obsérvese que mi novela es de mucho cuerpo: aunque no es vino, es muy abocada; contiene tres^a ponchazos de dispersión (la salida a maniobra de los personajes, la conquista de Buenos Aires y la separación final), dos reanudaciones de lo cotidiano dilecto: el vivir en «La Novela» (después de la Maniobra, después de la Conquista): una presencia del Viajero en cada final de capítulo: un comienzo siempre a cargo de Quizagenio y Dulce-Persona para cada capítulo, y para cada novela toda un preexistir anterior a su ser en dos formas muy diferentes: en diez años de prometerse reiteradas veces su futura publicación y en sesenta prólogos todos pensados para ella; además contiene páginas sueltas de novela que son toda una novedad novelística, aparte de una página modelo y de una muestra de un día en «La Novela»; un elenco de personajes desechados y un tipo de meritorio a personaje y un personaje por ausencia; de todo lo cual puede encarecerse el mérito de no haber sido nunca antes usado.

Y toda esta robustez de cuerpo, de sustancia, de que se enorgullece esta novela, no se hace sofocante por exceso de ambiente, para el flaco ser Deunamor, que no quiere existir, gracias a cierta ligereza casi lindera con la inexistencia^b que reviste el tono de la novela.

ci.38 <es muy abocada> agr. AO

ci.38 <veinte prólogos>

ci.38 <y un personaje, por ausencia> agr. AO <mérito extensivo a la novela misma> <usado ni escrito>

^a Todo el «cuerpo» de este prólogo que presenta el «cuerpo» de la novela se construye a partir de una retórica del número configurando el «corpus» inventarial de la estructura novelesca; abre una gradación descendente: «tres ponchazos», «dos reanudaciones» y «una presencia»; luego «un comienzo» dialógico para «cada capítulo» (2 en 1); «dos formas» de preexistencia: «diez años» y «sesenta prólogos»; tras el catálogo preciso la «coda» menciona caóticamente componentes unitarios, sueltos, diseminados.

^b La materialidad cuantificable del texto es precisamente el dispositivo capaz de generar la inexistencia; la condición macedoniana para que exista arte literario es que exista un discurso productor de inexistencia.

Como yo pensé que hay una Literatura buena a venir y una Literatura, una novelística mala hasta hoy, con toda la propaganda que me hice gracias a los amigos de los diarios instándolos a que anunciaran repetidamente mi proyectada gran novela genuina. «La Eterna y Niña de Dolor, la Dulce-Persona de-un-amor que no fue sabido», comienzo de la Literatura Buena; —me propuse entretener el ánimo de la gente lectora, y que siguieran leyendo indulgentes la mala aliviados por la conciencia de que ya la buena venía, pues sé que es virtud de lectores decididos esperar leyendo; pero sin lectura pueden abdicar de lectores para siempre, o sea para mi novela también.^a

Así vino aquel período de prometer mi novela y yo notaba tranquilizado que la gente seguía leyendo malo —lo que tengo que agradecer a sus malos autores— y esperando bueno —de lo que deben éstos estarme agradecidos—: Hemos cooperado, puede decirse, pero nos separaremos terriblemente cuando yo comience. Lo único sensible es que siendo muy buena la nueva novelística, no se sabe todavía cuándo la habrá.^b

Esto es la justificación de mis promesas de la Novela Buena y también de la confección de la Novela Mala pero última: conservar al lector en espera y en ejercicio.

^a Es verídico que Macedonio anunciaba su novela constantemente, tanto en publicaciones como en su correspondencia y en sus conversaciones. Cf. «Prometo a Crisol dicha auto-crítica, y las dos obras, que si no han aparecido aún es porque como ellas serán la literatura buena no puede comenzar hasta que otros no concluyan el género de la mala; debe aparecer la última novela mala, mala humorística y mala metafísica, para que una Literatura Nueva, la buena, artística pura, comience; no se tiene lo Nuevo sino concluido lo viejo.» Contestación a Hidalgo, s/f, OC, II, 96.

^b «En una de las cartas, por saberlo ocupado, le decía Ramón que no se preocupara de contestarme ni de escribir acerca de mí, hasta el invierno que aquí está comenzando, cuando yo presentaría mi novela: *Niña de dolor*, dice. Creo que el 1º de agosto estará impreso si ando con salud, como parece.» Carta a Gómez de la Serna, 9-MAYO-1929, OC, II, 51.

Al lector saltado^a

Confío en que no tendré lector seguido. Sería el único que puede causar mi fracaso y despojarme de la celebridad que más o menos zurdamente procuro escamotear para alguno de mis personajes. Y eso de fracasar es un lucimiento que no sienta a la edad.

Al lector saltado me acojo. He aquí que leíste toda mi novela sin saberlo, te tornaste lector seguido e insabido al contártelo todo dispersamente y antes de la novela. El lector saltado es el más expuesto conmigo a leer seguido.^b

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

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

^a Este prólogo es correlativo del siguiente, «Imprecación para el lector seguido»: ambos configuran una trama reflexiva acerca de las contradicciones circulantes entre los tipos de lectura que se emprendan y sus relaciones con la escritura.

^b El lector saltado no ejerce una actividad curiosa de final, sino un recorrido que hace sus propias búsquedas, elige sus propios criterios, se mueve en el texto con autonomía, es atópico (no está en ningún lugar y está en todos), es acrónico (no se puede mensurar su tiempo), pone en juego su deseo y trabaja intensamente. Cf. «Lectura de trabajo: leerás más como un lento venir viniendo que como una llegada.», OC, VII, 133.

^c ci.2, <... corrido cuando el autor saltea antes y tanto como él.>

^d La estética de lo inconcluso, del decir a medias y de la discontinuidad opera una transformación en el leer, de modo que invierte las definiciones.

y ojalá te corrija de tu bilis de publicador de defectos?
No, no tengo esperanza. Nunca un libro te habrá hecho
tan feliz.*^a

c.38 <No, no tengo... feliz. (*)>
agr.AO

Imprecación para el lector seguido^a

Yo que nunca creí en la existencia del Lector Seguido^a y que he acertado más cuando no creí que cuando creí, había de topar para mi novela con el único lector seguido existente, el que arruinaría y delataría todo mi escamoteo de autor débil y recursista fiado en que se salvarían todas sus incompleteces, inadvertidas. Si efectivamente andas por mi libro, yo ya sé que no tengo nada que esperar.

¿Qué te costaría callarte, hombre! ¿No te da pena ajar el sereno y doloroso talante de la Eterna? ¿No te conquista el destino cruel y la mansedumbre de la tierna Dulce-Persona? ¿No te infunde pavora y entristece tu orientación en el arte que practicas de ensartar un día tras otro llanamente de tu sólida cotidianidad que te hace cenar plácido cada noche pensando en el almuerzo del día siguiente,^b sin duda alguna de acertarlo, el inextricable enredo de Deunamor en esa misteriosidad, no me lo negarás, de tener el alma en otra parte y el cuerpo en la novela, donde posará su amada retornando de la muerte? ¿Me lo traicionarás a Quizágenio, que te ha enseñado habilidades nunca descubiertas para la conquista de las damas, ejecutando las cuales quizá por primera vez conozcas el éxito de llegar al alma de una mujer, que te echará a perder todos tus desayunos y tus almuerzos

^a La parodia de la figura retórica de la Imprecación es el intertexto nombrado que alimenta la composición y el tono del prólogo: el *ayos enfático* y grandilocuente dirigiéndose al destinatario de la maldición; juegos de palabras exagerados: *creer/no creer*, *existir/no existir*, *arruinar/salvar*, *nunca/nada*; exclamación apelativa y cadena de interrogaciones retóricas. El estilo adoptado puede leerse también como un dirigirse a alguien arcaico, anacrónico y ridículo.

^b El lector seguido es aquel rutinario de la vida cotidiana que transpone ingenuamente sus ordenamientos ininterumpidos, consolidados y tranquilizadores a sus experiencias artísticas, falacia inaceptable para la estética macedoniana. Las preguntas antes que condenatorias, intentan movilizar la plácida mediocridad del lector seguido.

* 68 bajas de lectores.

^a Cierra la primera cláusula del prólogo diciendo: «Yo ya sé que no tengo nada que esperar», retoma la negación rotunda en la finalización del texto insistiendo en la desesperanza del proyecto literario nuevo en relación con viejos hábitos lecturales; se puede fracasar en la realización de la propuesta estética, pero también se puede naufragar en la recepción atada a las convenciones que se combaten. La frase final es irónica, contradictoria y enigmática. El propio texto testimonia el fastidio incontrolable que produce en la lectura tradicional; las bajas se exhiben para indicar tanto un triunfo como una derrota.

personajes, y ha de ser más tarde que empiecen a pedir vida; pero lo pedirán. Esta novela es muy triste. No atisbaré más... Sí, y lo que quiero otear empinándome es ver si ya la Dulce-Persona con gesto y acento adecuados ha visto tan cerca la felicidad, que empieza a rogar se le dé vida y se llame a otro para el desempeño ulterior de su papel.^a

Pero este prólogo-personaje no volverá a querer saber nada anticipadamente.

ci.47, <Ya presente...

**Prólogo que entre prólogos se empuja para ver
dónde, allá lejos, empieza la novela**

ci.1, <El prólogo...

Amanece en la quietud de la estancia «La Novelas». Una primer ventana se abre. Un escalofrío matinal.^{aa} Y frío también para el autor ante lo comenzado, lo irreparable y más incierto que hubo para él.

ci.1 <estancia de la>

ci.1, <(*)>

Tengo a mi lado el amigo que quiere decirme, animador: —Todo saldrá bien, el éxito es indudable, ¡no se haga esperar más a los personajes! ¿Los hará felices?; bien lo merecen.^b

—Es que los haré desgraciados.

—No, «personajes» nunca son desgraciados. Yo los he envidiado a todos, aun en los instantes en que clamaban por la muerte.

—Es que los míos clamarán por la vida.

—No puedo suponer que personajes inventados por usted den prueba de gusto tan desacertado.

—Me parece que todavía son felices en la novela los

ci.1 <tan malo>

ci.2 <tan necio>

ci.2 <Me parece... anticipadamente.> agr.AO

ci.1, <que se nacer a la novela>; al pie de este folio consigna AO el título que figura en ci.2 y en el texto base.

^a A veces me confundo por el trabajo simultáneo de ambas y en ésta que es la novela buena, redacto algo del género de mala.

^b La llamada del autor señalando una redacción del género malo, indica la parodia a los clásicos comienzos de relatos realistas-naturalistas en los que una situación de equilibrio es apenas modificada por un acontecer nimio, de una ideología que propicia el reflejo del mundo en el lenguaje, una reproducción de lo real la transparencia del discurso: abrir una novela es abrir una ventana hacia afuera, hacia la vida, del texto al extratexto.

ci.1, La llamada remite al texto siguiente: «¡Todavía me persigue la novela mala!», agr.AO; en la ci.2 esta frase se incorpora al texto, entre paréntesis, con puntos seguidos, en el mismo lugar en que figura la llamada, pero en

^c El prólogo personificado, asumiendo su propio discurso, en diálogo con el autor y empinándose para saber acerca de lo que ocurre en la novela ofrece un nuevo dispositivo para hablar del texto en el texto, para mirar la espacialidad creada por el texto mismo.

1º Nota de posprólogo; y
2º Observaciones de ante-libro

Posprenotados útiles ocuparán aquí cuatro o cinco páginas en reemplazo de las mismas que, en blanco no dicen nada en el tomo común de la «asendreada-estructura-tradicional-del-encuadernamiento-de-lo-literario» que han impuesto los Editores. Espero que el mío, mi Editor, no me sacará a la burla de todos insertando las cinco hojas en blanco —que doy aquí por reemplazadas— y, seguidamente, la presente crítica a esa práctica. Si hay Crítica para lo escrito, yo hago la de lo en blanco;^a que así recibe publicidad de los editores y crítica de mí, todos los homenajes de lo escrito. Esas hojas blancas, textos de desdén a lo literario, son las páginas de autor con que se visten figuración de polígrafos en todo libro los nunca autores, los siempre inéditos.

Repudio como fraguadas todas las páginas blancas^b que se publiquen aquí, como originales de mi firma; en redondo las desconozco auténticas, aunque parcialmente contuvieran algún ingenio o pensamiento, y aun a veces alguna de ellas fuera hija de mi pluma en correlación con ciertos momentos de «en blanco» en mi mente, como quisiera algún editor

ci.1 <...Editores siempre publican y editan junto con las escritas,>

^a La recurrencia del tópico de la «página en blanco» conlleva un espectro de temas vinculados que podrían sintetizarse: 1) articulación signica silencio/palabra, blanco/escritura, pensar/no-pensar, vacío/lleño; 2) articulación económica vender/comprar, productor/intermediario/consumidor, autor/editor, inédito/publicado, auténtico/apócrifo, propiedad intelectual; 3) articulación socio-cultural legítimo-ilegítimo, discursos críticos/discursos literarios, prestigio-editorial/prestigio-editorial, escribir libros/hacer libros, creador/reproductor, originales/copias-reimpresiones.

^b La costumbre de Macedonio de escribir apretadamente y cubriendo todos los espacios puede explicarse, en parte, por un horror vacui que confiesa así: «Está de moda dejar mucho margen bajo el texto de la carta. Yo hasta ahora siempre cultivé el lleno completo, que es un gusto inocente y universal de desacatar la mentada tiranía de espacio y contra ponerle la abundancia de tiempo.» carta a A. Fernández, SEPT-1935, OC, II, 220.

m.a.1. <...efectivamente el maligno editor quiere hacer pensar, y suele decirlo que cuando no pueda más con mi literatura>

ci.1.1 <y que dichos...>

m.a. <; lo en blanco recibe>

m.a. <editores. Repudio>

m.a. <aquí atribuidas a>

m.a.1 <mente, con ellas...>

hacerlo pensar. Considérese que son: cuatro o cinco al comienzo del libro —el Editor comienza con lo suyo—; cuatro o cinco más después de Fin, como si fuera necesario que por lo menos en blanco la Novela continuara; varias entre capítulos; otra con el título de la obra; otra de repetición de la tapa; y todo abusado de márgenes —una veintena, pues, de páginas en que el autor no está publicando nada y el continuo lector nada ha comprado en la librería.^a

ci.1 <más en blanco>

m.a. <más al final>

m.a. <manera de continuación de novela;>

m.a. <y en fin márgenes abusivos>

Observación del Editor.^b Se me permitirá el aserto respetuoso de que, en efecto, el gran novelista que estoy aquí editando y cuyas dotes de ingenio y fácil extensión de párrafos todo el público conoce desde lejos (con nuestra propaganda se acercará más) ha necesitado (no hablemos de dineros) a veces, cuando ya no podía más con su literatura, enviarnos sobre sus manuscritos algunas páginas en blanco, foliadas seguidamente, de algún relato trunco, y hemos comprendido que nos tocaba hacer algo fuera de contrato.

ci.2 <y cuyas> agr.MF

ci.1 <algo> agr.MF

^a «El esfuerzo feriado de páginas en blanco que hemos leído tantas veces dispersas en la foliación de libros, ocasionándonos la única perplejidad posible y privativa a la especie lectora, esas ocho o diez páginas de heroísmo de autor y que el lector, en ella tergiversado, sostendrá siempre que no las compró, que no injuriaban su pensamiento de compra: ese esfuerzo, señores, de transcripciones del silencio, banal aunque de buen anhelo y presentimiento, era capitulación del poder de la palabra.» OC, IV, 54.

^b «Le di al Editor en un solo libro 10 oportunidades de páginas en blanco; quedó tan enamorado de esta liberalidad con él que, metido en ánimos, previno a toda su clientela que su imprenta no aceptaba sino libro con 10 o más páginas en blanco. Sabido es que éstas son las originales páginas de editor en todo libro de páginas de autor.» OC, IV, 74.

ESTOS ¿FUERON PRÓLOGOS? Y ESTA
¿SERÁ NOVELA?*

* Esta página es para que en ella se ande el lector de antes de leer en su muy digna indecisión y gravedad.

* Existe un único folio manuscrito que testimonia esta página; el texto que se consigna en c.50 está escrito por AO; a renglón seguido MF continúa escribiendo <Siete son los aplausos>; deja un espacio en blanco indicando que debían enumerarse a continuación «los aplausos», tema que se había desarrollado, en la portada c.38 y que luego pasa a ser un texto independiente. Cf. Apéndice. Luego agrega <¿Cuál será para mí? Se trata de un llega-tarde como autor —lo que es temprano donde no se lo espera— que, con inocencias de gran novelista psicológico, se deshace en excusas dirigidas a un público que más bien se aliviaría con un entero no llegar.>

Despierta,^a
Comienza el Tiempo de Novela,
Muévase.

Primer Minuto: Evocación del Rostro de la Eterna

Los besos que me niegas muerden tus labios *
Por eso con labios uno en otro encarnizados
Mordiéndose

Escribes el manuscrito de ésta tu novela en
que te doy mi espíritu como el tuyo me diste.

Y para lo que no me dieras tengo tu gesto
del divino dolor de tu No Puedo, por el cual
negar tuyo se enterizó mi ser en plena persona,
me educaste en el no Vivir y tanto más Amar.

pl.s. <como tú a mí>

pl.s. <me das tengo>

pl.s. <por el cual... más Amar>
agr.MF

* Existe un solo testimonio de esta página, mecanografiado y corregido por MF; después del texto consignado traza una línea y anota: <En página anterior al comienzo de la novela debe darse una explicación de lo esencial de ella (que evitará toda oscuridad y hará que el lector no se preocupe por no entender las imperfecciones; él leerá cómodamente así y lo trunco y oscuro no atarearán en entenderlo). Vacilando entre la amistad y la metafísica, la Acción y un Todoamor el gran personaje Presidente impone a esta novela una redacción y disposición deshilvanada pero el desenlace de Muerte Académica le da grandeza y el ensayo previo de los personajes muestra su respeto al público lector por primera vez cumplido por un autor, no habrá más dramas y novelas sino con previa maniobra de personaje a vista del lector.>; inédito.

Tiempo en las arrugas de sus reyoques; la palabrita del viento en la chimenea de la cocina; el palpar siempre presente de la agüita costera del mar del Plata, la viborita del agua trabajando sus arcos de lomo y la amplitud de cendal acuático y de horizonte del Plata con su barca calada; y la llamita del triángulo de una vela erguida, parada lejos, la eterna barquita del endeble trabajito humano buscador, que toda mirada encuentra en todo mar, trasladándose junto al horizonte donde cualquier breve velamen toca el cielo.

Últimos minutos, en calma, de esa tarde; rayos de luz a lo largo del vallecito de «La Novela» son recogidos uno a uno por la hora final del día en cuyo amanecer vagó una niebla sobre su vivo verdor. Se divisan, empero, todavía, las leyendas de ambos pilares de entrada a la estancia: «Aquí dejad vuestros pasados»; «Transponedme y vuestro pasado no os seguirá».^a

Está en su puesto y mira y parece ser, el sutil vigilante de la novela; su silueta delgada, delicada (verdaderamente un vigilante) que pudiera confundirse con el travesaño de alambrado coronado por un nido inmóvil siempre en el punto (excepto cuando meditó y apuntó el «parte» de la novela concluida, que le fue trabajoso y grave de preocupación por la verdad histórica y artística),^b un poco allá de la entrada al jardín de la casa; su inmovilidad perpetua,^c haría creer, y alguno creerá, en un postecillo inanimado, mas quien quiere creer que vigila, mírelo cuando^d se detiene en su testuz el color final del día y la adicional luminosidad del canto de la calandria o posa el lechuzón oscuro, mudo pero significativo, o cuando Fantasía une aquí en la novela y en la estancia como a viajeros que el azar junta en un vagón que corre, a todos los personajes traídos a esta narrativa —exceptuada la Eterna que recién en la noche llegó, oculta a todos ellos, compañera ignorada de ellos en la novela.

m.29 <Última hora>

m.29 <su rozagante verdor>
ci.1 y 2 <Se divisan... os seguirá.> agr. a máquina

m.29 <con un poste de>

ci.1 <un poquito>

ci.1 <al jardincito>

ci.2 <el color... significativo,>
agr.AO

m.29 <, a todos aquellos oculta-
da,>

CAPÍTULO I

(Fluye el tiempo, que hace llorar)

Los «personajes» sacados a maniobras: ensáyase la firmeza de su afición al artístico no-ser
Diez regresos de buen humor bajo tempestad y fatiga

m.29 <salen> <sacados>
agr.MF
m.29, <ensáyase...>
m.29 <Once regresos>

Momentos antes del instante presente, de este presente en que usted está leyendo, lector, el Presidente abandonó la silla reclinada al muro posterior del edificio de la Estancia «La Novela», que suele ocupar separado de todos, para meditar tristeza o acción y se internó en aquél.^a

ci.2 <de este presente..., lector,> agr.AO

Parece quieta la blanca casa antigua, modesta de la estancia. Dijérase que su fachada, puertas y ventanas, balbucieran algo de lo que murmura al espíritu el polvo del ancho camino, sin transeúnte ahora, sobre el que oscila el rumor de un paso opaco o de la alegría de una campanillita de vehículo que se alejara. ¿Qué dice la casa, el camino?^b

m.29 <silencioso sobre>
m.29 <o el dulcemente alegre>
m.29 <que se alejara> agr.MF

—Por mí pasan los hombres, los inmortales hombres pasan pero inmortales.

Cuatro^c son las ventanas de la Casa de la Novela: el

<Cuatro son... toca el cielo.>
agr. a máquina.

^a El inicio de la ficción privilegia el presente de lectura en su entrada a «La Novela» y al mismo tiempo el gesto claudicante del Presidente abandonando su «puesto» de escritor; nótese el solipsismo del que escribe, medita y decide.

^b La parodia se centra en la descripción, a la manera naturalista, en la que el «paisaje» habla por sí mismo: «balbuciera algo» «murmura» «rumor» «¿qué dice la casa?».

m.29, <... su buen humor y la firmeza de su afición al artístico no-ser> agr.MF

^c La precisión en el número de «ventanas» remeda la exactitud de la novela realista; las «ventanas», mirada al mundo externo, se abren en esta novela a una serie de metáforas, con cierto lirismo, que incorpora lugares comunes y rasgos kitsch.

^a Se insiste en la «entrada», el traspaso del umbral, a un mundo cuya lógica permite cambiar el pasado; la «iniciación» no sólo se proyecta hacia el futuro, sino también hacia lo acontecido.

^b La parentética introduce el relato repudiable ajustado a la «verdad histórica» que rige la «artística», convirtiendo a la novela en un «parte» policial.

m.29 <inmovilidad hiciera concierto con una tablilla>; <varilla>; <madera>; <inanimado de (cerco) alambrado>

^d m.29 <mírelo cuando se detiene sobre su testuz la calandria de alegre clara voz o cuando posa su tristeza se agüta sobre el... (testado ilegible) do larga pluma de luz final del día cruza pegada a su sien en el lechuzón oscuro y sin canto,>

Eterna le responde «Aun no» y el Presidente aprende a amar^a

— Pues me hizo saber usted que mañana se ponía a prueba de ánimo fuerte con todos los personajes, he venido no sólo para verlo y asegurarme de la lucidez y fortaleza que deben acompañarlo en la agitación en que se lanza, sino para convencerlo de que debo asociarme a todas las alternativas de su empresa y estar cerca de usted para cuidar su espíritu.^b

— Así tenía que pensarlo usted y debía ser; con verla llegar lo comprendí. Usted hace siempre y piensa siempre lo que a cada instante se debe. Mas al mismo tiempo, con verla y escucharla cerca de mí, he perdido súbitamente la confianza en los propósitos, y hasta la memoria de cuáles son, que me han conducido a idear la acción que ha de absorberme, porque me falta el don de absorberme del todo en una pasión que sólo de usted podía venirme. He olvidado súbitamente el por qué de no haber obtenido su amor ni de usted ni de mí. ¿Cómo no pude obtener de mí la pasión absoluta por usted que hubiera sido la dicha absoluta,^c en tanto que todo lo que pienso y emprendo no es más que un mísero «tratamiento» de la incapacidad de pasión con remedos de empresa y pensamientos?

— No me conmueva usted ni se dañe. Deje el asunto que con mi presencia lo posee, después será pensado, no vacile; quizá después de la acción querrá hablarme otra vez y posiblemente bajo otro sentimiento que hable más lozanamente a nuestra amistad.

— Sí, decidamos lo más triste: la acción sin propósito, sin amor; presiento en ella salvación, es decir saber amar a usted.^d

— No nos adelantemos más a pensar en nosotros y dígame qué me toca hacer.

ci.1 <Eterna... a amar.> agr. a máquina

m.29 y ci.1 <que deban>

m.29 <y de estar>

m.29 y ci.1 <sólo al verla>

ci.2 <con verla>

c.47 <pensarlo usted>

c.47 <instante se debe>

m.29 <(violentamente) súbitamente>

ci.1 <por la que sólo>

ci.2 <En suma, he olvidado>

ci.2 <Cómo es que no> c.47₂

m.29 y ci.1 <emprendo y pienso>

c.47 <conmueva usted>

c.47₃ <Deje el asunto>

<con> <lo posee>

ci.2 <otra vez de ello>

m.29 <y posiblemente... amistad> agr.MF

c.47₄ <que hable...>

m.29 <en ella a veces>

m.29 <en ella a veces>

ci.2 <dígame Ud.>

^a Los subtítulos cortan la secuencia narrativa introduciendo escenas, diálogos, cartas, fragmentos líricos, etc. que se concatenan, se yuxtaponen instaurando la ficción, y al mismo tiempo fracturando su continuidad.

^b El discurso de la Eterna pone en escena una presencia enigmática y esquiva; sin embargo queda bien perfilada su aura de «musa», de deidad protectora que le confiere una omnipresencia en el texto.

c.47₁ <a cada instante <quiere> agr.MF.

^c La «pasión absoluta» es la garantía de la dicha absoluta; la impotencia del Presidente para el logro de ese motor conlleva su frustración amorosa y artística; su idealismo no alcanza lo «absoluto».

c.47₂ <Déjelo que mi presencia la Traiga> agr.AO.

c.47₃ <ni de usted, ni de mí.>; sustituye por <ni el de mí mismo> agr.MF. Las correcciones del c.47 están incorporadas a EP.

c.47₄ <... más lozanamente a nuestra amistad.>

^d «... empezar algo, es el mejor instrumento práctico, el mejor amparo de la felicidad posible. (...) Además de que debe tenerse presente de que todo lo que sea incitar a la acción es bueno; siempre conviene tener máximas y creencias que incitan a la acción...» OC, III, 60.

— Mañana todos al amanecer saldremos con separado destino para retornar en el día y Eterna traerá el trocador del pensamiento en Amor y yo traeré la pausa o espera durante la cual el tiempo no cambia las cosas.

— Hasta mañana.

— Hasta mañana. Voy a dar su cometido a cada uno de los otros.

Lo que dispuso el Presidente ordenar a cada uno, llamándolos separadamente,^a mientras un repentino viento conmovía toda la arboleda en torno de la Estancia llenando con el sugerente rumor de los follajes los interiores de la casa y la lluvia se iniciaba con fuerza, era:

A Dulce-Persona, llamada primero y que llegando lo miró con tristeza e interés: que buscara y trajera lo «tan bueno» que después de ello sólo es optimista y feliz quien extingue su vida y estuvo determinado a hacerlo así desde antes por lo mismo que era optimista, sea eso «tan bueno» cosa de la vida o cosa del arte seguida en este caso del silencio como suicidio.

A Padre: buscar y traer la injuria que mataría al ofensor injusto y cuya falta en el paroxismo de una justa ira, nos mata de desesperación o deja desdichados para todo el porvenir.^b

(Padre se acerca al escritorio del Presidente justamente en el momento en que Dulce-Persona se retiraba de recibir su encargo. Entonces se dicen:

— ¿Cómo, también aquí, Padre?

— ¿Y tú? ¿Es aquí donde te ocultabas? Soy amigo del Presidente.

— No debía haber venido. Desde que supe lo que pensó hacer conmigo, debiéramos vivir el uno para el otro en la muerte, aunque para los demás vivamos.

— ¿Cómo supiste?

— Para qué hablarlo.^c

— Hablar es lo que yo quería.

m.29 <fue mientras>

m.29 <llenando... casa>
agr.MF

ci.2 <el significante rumor>

m.29 <fue así>

ci.1 <era> agr.AO

ci.1 <interés ordenarle que>

m.29 y ci.1 <A Padre...>

ci.2 <y que faltándonos en> <su falta nos mata> <nos deja>

ci.2 <también Ud. aquí>

^a La omnisciencia y el despotismo del Presidente exhibe la problemática de las decisiones que toma el autor respecto de la ficción; la marca individualista se manifiesta no sólo en la decisión unilateral del que ordena sino también en que los llama «separadamente» determinando misiones y destinos singulares.

m.29 y ci.1 <... que accidentalmente llegó tras ella y encontrándose con su hija Dulce-Persona que se retiraba se dijeron así:>

^b Advértase que las tareas encomendadas tienen carácter abstracto, metafísico, ético, intelectual, artístico; las maniobras responden a un proyecto estético, no a una reproducción del mundo real.

^c La tensa relación entre Padre y Dulce-Persona presupone una historia familiar con acontecimientos turbios, que no terminan de explicitarse; pero se mantienen como un fantasma que plantea el «suspense», el suceso a descubrir, la causa pretérita que explica el presente, parodiando la novela tradicional burguesa.

—No.

Se alejó Dulce-Persona y Padre fue a recibir su encargo).
A Quizagenio: recoger el secreto que se dice,^a pero «en secreto».

A Deunamor: traer la espera imperturbable, en la memoria inmarchitable.

A Simple:^b encontrar el lector de novelas que todavía quede y que se atufa cuando el novelista consiente en que se dude de su veracidad o admite que algo de lo narrado puede no ser posible.

Se enteran así los habitantes de la Estancia en la salida a maniobras, de que el Presidente los concierta o invita a ella en personajes de novela, como si les dijera: «vivís y aun sois felices: os invito a una maniobra de personajes para que lo seáis en una novela».

A la mañana siguiente muy oscura, batiendo el viento y la lluvia la casita, partieron todos casi sin verse, y antes que todos, la Eterna. Los que se hubieran sentido tan abrigados y felices en la Casa envuelta en eucalipto que le daban paz y cuya música de tempestad fuera tan placentero escuchar en esa paz, debían todos alejarse de ella, marchar separados, aun la pareja que tuviese trayecto común, ni debían quedarse guarecidos donde hallaran amparo. La orden cruda era: separarse al partir, aunque para las cosas espirituales que se les había encomendado ningún rumbo ni el partir fueran necesarios.^c

Buscáronse en la escasa luz Dulce-Persona y Quizagenio, caminaron unidos hasta el portón, y allí tomaron cada uno su rumbo.

El Presidente partió también sin mirar ni buscar a nadie absorbido. Deunamor caminó extasiado, tranquilo el paso.

m.29 <Padre entró al escritorio>
ci.1 <Padre siguió al escritorio>
ci.2 <Quizagenio: le fue encomendado recoger>

m.29 <Al Andaluz>

ci.1 <En la salida a maniobras, los habitantes>

c.47 <a ella en> <a pasar videntes a «personajes»> agr.MF

c.47₁ <Fue real...>

ci.2 <casita de la Estancia>

ci.1 <Los que... necesarios.> agr. a máquina.

m.29 <Seu>

m.29 <y tranquilo>

^a m.29 <Llegó Seu y le fue encargado (Seu llegaba con semblante enternecido: acababa de cruzarse con Dulce-Persona y de decirle: —Partamos juntos mañana. Ella dijo que sí.) recoger el secreto que...> Nótese que la abreviatura de «¿Será un genio?» que en prólogos es «Seug», aquí aparece sin la «g» final, lo que dio lugar a la confusión en las copias posteriores «Sen». Cf. Apéndice, *El hombre que fingía vivir*.

^b En ci.1 se cambia el nombre del personaje «El Andaluz» por el de «Simple»; cf. cap. II, p. 143, e, donde por error no se cambia el nombre del personaje y reaparece «Andaluz». Cf. p. 176, a.

^c c.47 <... la dicha en la Amistad que les dio el Presidente sin hacer sentir, delicadamente, pero el desdichado sombras que él era necesitó la Acción; más tarde descontento otra vez, los invitará a la dispersión, a la muerte debió ser. Y ello me obliga a ser escritor de lo triste.> agr.MF; texto incorporado al epílogo titulado *Novela en Estados en EP*; cf. OC, p. 264.

^d Este párrafo retoma el comienzo de relato focalizado en la «Casa», espacio privilegiado de la ficción burguesa, contraponiendo un interior protegido, equilibrado, en paz, con un exterior amenazante, inhóspito, espacio de lo desconocido y de la aventura; empero la aventura, la peripecia de estos personajes remite, no al mundo, sino a los mismos sujetos.

Padre, con andar desalentado. Simple fue quien sólo comentó la lluvia, pero lo hizo con un desprecio verbal: «agua, siempre fuiste barata».

El vallecito se llenó de río. El vigilante vio a todos partir y quedó restregándose los ojos, con lo que no logró ni logrará nunca saber si soñaba o era cierto.^a

Retornando cada uno en esa tarde, jadeantes de fatiga y prisa (porque debían procurar volver antes que la Dulce-Persona, para que no se encontrara sola), calados de lluvia, salpicados de barro llegó primero la Eterna por ninguno vista y dijo:

—Está hecho. ¿Será para bien?

Llegado luego el Presidente:

—Está hecho. ¿Servirá? No sé; sea por el buen humor.

Dulce-Persona y Quizagenio se reunieron en el portón donde se separaron en la mañana y llegando juntos exclamaron:

—¡Qué bien estuvo!, nos hemos visto sólo en los instantes de las dos oscuridades del día.

—Nos miraremos hoy todas las horas —añade Quizagenio.

—Después que hable el Presidente. Pero le diré que lejos delante de mí, entreví llegar a una persona que debe estar ahora en la estancia, una mujer.

—No sé.

Deunamor llegó y dijo:^b

—¡Qué linda está chapuzada la estancia! ¡Cómo la quiero para recordar en ella!

Padre llegó y dijo:

—Concluido el día. Por mí fuera así siempre con tal de olvidar.

Simple llegó y dijo:

—Si el Presidente me encarga traer barro voy y vuelvo en cinco minutos, pero en fin ya estoy otra vez en la novela donde se está calentito.

—Adiós, entonces. Espero sus cartas. Parece verme mejor ahora.

^a La mirada del «vigilante» controla el desplazamiento en el mundo de la ficción: la ambigüedad hace tambalear su certeza, no sabe si lo que ve es «sueño o es cierto», testimonia que *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*.

^b Se registra una secuencia de llegadas de personajes con sus correspondientes comentarios, pero ni se cuenta qué le ha sucedido a cada uno, ni si ha logrado cumplir la misión, o al menos en qué grado de desarrollo; principio y fin de los itinerarios narrativos, sin peripecias, logran el vaciamiento novelesco propiciado por la estética propuesta en los prólogos.

m.29 <El Andaluz>
m.29 <pero le dijo un triste>

ci.1 <y prisa> agr.AO <(porque debían... encontrara sola)> agr.AO

m.29 <bien? Ha de ser.>

m.29 <y Seu>

m.29 y ci.1 <se separaron>
m.29 y ci.1 <juntos dijeron>

m.29 y ci.1 <dice Seu>

m.29 <para esperar en>

m.29 <Andaluz llegó>

—Sí, comprendo más que anoche. Si no puede quedarse la alegría de hoy ha concluido. Le escribiré muchas veces, tengo más esperanza ahora. Adiós, Eterna.^a

Padre y Dulce-Persona se encuentran de nuevo:

—Me voy. Entonces, ¿cómo supiste?

—Cuando el Presidente vivió con nosotros escribía algo que yo encontré después, repentinamente, con el título de «Diario de Dulce-Persona que le escribe el Presidente durante su permanencia en casa de ella»,^b en el que leí lo que pasó en nuestra mesa el día en que te enojaste tanto conmigo por el terrible trastorno que después de tantos, te causó aquella mañana con mi descuido. Él dijo en la mesa, para aplacarte y disculparme, que yo no era apta para cosas de vigilancia y memoria. Yo dije: «sí, yo no sirvo para encargos que exijan memoria sino para un estudio o trabajo continuado». Y tú me miraste de manera terrible, con una amenaza que no comprendí y me dijiste con furor algunas palabras, mirándome de arriba abajo. (Padre bien recuerda que le dijo: «Sí, ya sé para qué sirves».)^c

«En el espantoso instante que días después tuvimos contigo, comprendí que abrumado por la extrema miseria y eternas desesperaciones a que te llevaron con toda nuestra familia mis increíbles descuidos, y convencido de que todos tus castigos, injurias y golpes, de que tanto te arrepentías después, nada podían en mí, ni los recordaba siquiera, y también con la triste sospecha que nunca merecí, de que me dominaran ciertas pasiones, por eso te habías propuesto una corrección ejemplar. (Padre recuerda con horror el instante en que, es cierto, pensó dejar en su hija una mancha que nada pudiera borrar. Y piensa: «felizmente no pude consumir lo que sólo el deseo y nunca el odio puede ejecutar».)^d Y de esto estaba yo ya prevenida por el Presidente, que me cree neurótica, y que al adivinar en aquella tarde tu propósito me

m.29 <repentinamente> agr.MF

ci.2 <algunas palabras> agr. a máquina

ci.2 <para qué sirves>

ci.1 <por eso> agr.AO

m.29₁ <propuesto...>

ci.2 <propuesto infligirme una reprimenda>

m.29₂ <neurótica...>

^a Nótese el tono misterioso del diálogo entre Eterna y Presidente basado sobre supuestos que el lector no conoce; la promesa de escritura asoma intermitente, como una condición de las relaciones entre ambos.

^b El Presidente escribe el diario de su personaje, leído por el protagonista para enterarse de su destino: 1) se muestran los desdoblamientos y la ficcionalidad que supone un diario; 2) la pasividad del destino femenino escrito desde el universo activo masculino; 3) un recorrido inverso al realismo, en el que rige la vida, sin dejar de lado las connotaciones fatalistas más tradicionales del «destino escrito».

^c En éste y en el párrafo siguiente las parentéticas introducen el recuerdo del Padre y en este marco se cita a sí mismo: el narrador marca su potestad omnisciente en franca competencia con la escritura del Presidente.

m.29 <... infligirme una mancha que nada pudiera borrar.>

m.29₂ <... y en aquella misma tarde de tu amenaza él adivinó>

^d El uso de comillas pone en relieve la cita que hace Dulce-Persona de su propio diario, escrito por el Presidente; esta delegación de la palabra pone en riesgo la voz del narrador que asoma entre parentesis.

advirtió que si no nos separábamos o yo te mataría o tú me mancharías enloquecido de ira por las calamidades que yo ocasionaba en casa; me dijo aun más «su padre es un hombre más compasivo, generoso que él. Pero a la carga creciente de su bancarrota se añade un trazo de histerismo que se ha acentuado en usted. Evítelo hasta que yo vuelva».

—Es cierto, eso pensé; ¡pobre Presidente!

Y, en verdad, era la pobre Dulce-Persona «por desdicha, quizá» al mismo tiempo de formas incitantes e inocente de sensualidad, rostro agradable aunque no significativo; con voz muy hermosa desprovista de sensibilidad musical, desairada tal vez en el andar cabellos rubios; muy dócil al cariño y muy intrépida al combate personal, al punto de que Padre cuando la amonestaba debía estar atento a la reacción combativa, aunque sin odio, de ella.^a

En las formas tan sensuales e inocentes de Dulce-Persona se miraba el resplandor de Buenos Aires,^b suprema ciudad merodeada por las sombras de campos sin límites, viviendo a oscuras de su destino, como el trasatlántico, iluminado, en la vasta oscuridad del mar en cuyo seno se avanza; en ambos se vive sin noción de rumbo, por tanto con entero sentido del presente; en cambio cuando se vive históricamente no hay más parte adonde ir la Pasión, hay esa *marcha* de la humanidad, que es el énfasis de la Historia; un presente de pasión, habido una vez, hace ociosa la marcha, el porvenir; la viciosa noción de marcha está sólo en el escribir histórico, no en el corazón de nadie.

La Pasión no tiene pensamiento de situación, de tiempo, de comparaciones; hay para todos un presente igual, un continuo de presente;^c lo siempre vacío y siempre nada es la nunca colmable noción de Progreso; hay para todos la oportunidad del «lanzamiento» y de las dos salidas de Quijote a la Pasión. Buenos Aires, la Pasión, Dulce-Persona...

Padre concluyó de despedirse diciendo:

—Quién sabe si nos vemos más o cuándo. Me gusta que te quedes con el Presidente. Adiós, Dulce-Persona, y creo que

ci.1 <me previno>

ci.1 <separábamos tú y yo o yo te>

ci.2 <bancarrota económica>

m.29 y ci.1 <Y, en efecto>

ci.1 <inocente de sexualidad>
<de toda sensibilidad>

ci.1 <desairada o torpe>

m.29 y ci.1 <rubios descoloridos y escamos>

ci.1 <En las formas... de nadie.> agr. a máquina

ci.2 <iluminando> <en> agr.AO

ci.1 <La Pasión... Dulce-Persona...> agr. a máquina

^a La descripción de este personaje femenino es la contracara de la Eterna, no sólo en los contrastes físicos sino también en el estatuto ideal y metafísico de Eterna, mientras que Dulce-Persona permanece en lo humano.

^b Una mujer investida del «resplandor de Bs.As.» se inscribe en una poética que incorpora la ciudad con signos femeninos; este personaje tiene similitud con la protagonista de *Adriana Buenos Aires*.

^c El eterno presente de la Pasión es una máquina de abolir la Historia, de desmentir la «noción de Progreso», convirtiéndose en el motor de toda acción, particularmente de la escritura, de la literatura.

ya no me recordarás más. No imaginaba que fueras enferma^a y aún me disgustó el Presidente cuando me comunicó su parecer, para que no te castigara. Ahora estoy convencido. Adiós.

—No sé cómo he tenido valor para recordar y explicar, ni cómo has resistido escucharme. Adiós.

En cuanto a Nicolasa, Federico y Pasamontes con quienes el lector no cuenta —no figuran pero solicitaron someterse a la maniobra de personajes para quedar de meritorios de otra novela,^b se le acordó que trajeran lo que pareciera bueno; y entre los tres procuraron una sola cosa, que entregaran triunfantes:

—Aquí está lo que vale de este día (nadie lo creyó así).

Era la explicación de por qué son tan concurridos los entierros de los matones; descubrieron, dedicando el tempestuoso día a curiosear uno, que aun con lluvia asistían infaltables todos los amenazados de muerte por el bravucón, en agradecimiento de la longevidad que tal amenaza tiene la particularidad de conferir.

Pero Federico, que se aburría porque llovía demasiado poco y el barro le parecía escaso, se quedó dormido y soñó que el Presidente le decía: «tú que tienes los pies ligeros,^c ve por todo el mundo y vuelve hoy mismo; la humanidad perdonará tu largo palo si te das tiempo en la tarde de hoy para colocar en todos los caminos del hombre por la tierra delante de cada desnivel, pozo o montículo, la cascarita de banana que todo hombre que tropieza por torpeza quisiera que hubiera estado allí y vuelve la cabeza fingiendo buscarla y hallarla y deseara que vieran todos los que lo vieron tambalear: la cascarita que debió tener la culpa de la caída». Y soñó que abundó en su desempeño trayendo además la cascarita de espíritu que quisiéramos que vieran todos como causante de nuestro tropezo moral cuando hicimos, bajo

m.29 y ci.1 <me dijo tú...>

ci.1 <No sé cómo...>

m.29 y ci.1 <tres trajeron triunfantes>

m.29 y ci.1 <que era así porque aun con>

m.29 <vete por>

ci.2 <torpeza suya>

m.29 y ci.1 <y quisiera que>

ci.2 <y deseara>

excitación de polémica, de amor propio, un aserto no meditado y buscamos en torno nuestro los argumentos que nos faltaron al hacerlo.^a

Engrandecido con su sueño de doble éxito en misión que se le encomendó, soñó que se le concedía entrar en la novela, ser real en ella. Pero sólo lo soñó; y por eso alguna vez se acercó a la Eterna para pedirle que por su magia de cambiarnos el pasado le desterrara la noción de haberse asomado alguna vez a la novela ya que nunca se le consintió tener vida en ella.

ci.2 <le> agr.AO <desterrara del suyo>

«Diario de la desdichada niña Dulce-Persona que le compone ocultamente su amigo, tampoco feliz, el Presidente, mientras vive en casa de ella dos años»^b

Dulce-Persona inesperadamente lee «su» diario, que encuentra en el escritorio del Presidente, y cree que éste lo haya dejado allí visible para incitarla a reflexionar sobre su pasión por él, y a apartarse de amarlo. Sólo hubo descuido del Presidente.

m.a. <pasión de ella por él>

El capítulo de principal interés de dicho Diario es la interrupción que ocurre en los propios momentos en que le acaecía a Dulce-Persona su sin igual desventura, y que luego sea reanudado sin saber el autor que se lo ha estado leyendo, hasta que un día encuentra líneas de Dulce-Persona agradeciéndole el interés que por ella significaba ese manuscrito.^c

ci.2 <capítulo fundamental>

m.a y ci.1 <desventura,...>
ci.2 <el autor> agr.MF
m.a.2 <reamudado por él...>
ci.1.2 <un día...>

Tres son los reflejos del Presidente en la mente de la Dulce-Persona:

Enamorada de él, desde conocerlo, cuando en una de las

ci.2 <desde el primer momento de conocerlo>

^a El narrador omnisciente se hace cargo de la otra parte del sueño, de la «otra caída», la de la argumentación, la del intelectual, en contrapunto con el Presidente.

^b El subtítulo anuncia la «incorporación» del diario al discurso novelesco, pero esto no se cumple dado que no se lo transcribe, sino que el narrador habla de su contenido y cuenta la relación de Dulce-Persona con este texto y su autor, el Presidente.

m.a y ci.1 <... y el hecho de que luego sea reamudado por él.>
ci.1.2 <... en el diario de ella que él le escribía>

m.a.2 <... sin saber que se le fue leyendo y luego aparece en el mismo diario de letra de ella la dolorosa escena que el Presidente ignoraba y ahora conoce, y viene a saber también que su Diario venía siendo conocido por D.P.> Al pie del folio anota, con letra desmañada <Siendo novela y tragedia la vida no tiene estética, ética, interés; sólo por olvido y muerte hay lo sublime o Beldad y sólo en el amor; la suprema tragedia es el olvido, más que la muerte.>

^c La relación amorosa que establece el Presidente a través de la escritura con Dulce-Persona, concretada en el «diario», es homóloga a la que establece con Eterna materializada en «cartas» y en la promesa de una novela.

^a La enfermedad de Dulce-Persona mencionada (neurosis-histeria) no tiene otras implicaciones en el desarrollo del mundo ficcional; otra negación del psicologismo y de las motivaciones en los desempeños del personaje.

m.29 y ci.1 <... eras para que no te castigara.>

ci.1 <... he tenido valor para acceder a esta recordación de explicativa que me pediste, ni cómo has resistido escucharla.> agr. a máquina; en ci.2 se hacen las correcciones que coinciden con el texto base.

^b El lector ya cuenta con estos personajes, puesto que fueron presentados en los prólogos; además «figuran» en la ficción al ser mencionados en el mismo discurso que niega dicha figuración.

^c La ficción remite al sueño, éste a su vez reenvía a la ficción; el discurso directo del Presidente en el sueño juega con la intertextualidad de los clásicos (Aquilas, el de los pies ligeros) poniendo a la «humanidad» de testigo de su digresión sobre la caída.

andanzas de su incierta vida el Presidente fija por algunos años su destino en casa de ella, piensa Dulce-Persona que su amor no es sabido.^a

Un día, al leer el Diario redactado por el Presidente simulando ser escrito por ella, conoce que él había advertido ser la persona de amor de la dulce niña de dolor de un amor que, aunque imposible, ahora al menos era sabido. Y también sabe ahora que el Presidente es su «amigo».^b

ci.2 <ella, pensaba> <amor era sabido> <Un día, se enteraba> <conoce> agr.MF <él se había dado cuenta que era>

ci.2 <también se enteraba>
ci.2 <era su amigo>

CAPÍTULO II

(Se mueve el tiempo de novela y resta menos)^{*}

—Dulce-Persona: ¿Qué hay hoy en la novela?

ci.1 <—Dulce... novela?>
agr.AO

En toda la semana comentáronse y disfrutáronse con el alegre ánimo del descanso los hechos de aquel día.

ci.1 <hechos y recuerdos>

Reuníanse al Presidente todas las tardes, después de separarse temprano con la mente puesta en los agrados de esa velada final de cada jornada, acudiendo cada uno a distintos empleos y preocupaciones. Luego contaban a aquél —cuyo placer favorito era oírles cada noche—^b cuanto habíales ocurrido o habían pensado en la ausencia.

(Y era entonces, cuando todos reunidos en la amistad, animadas las voces, sin un malhumor, que gustaba andar entre los personajes un ser que nada siente: la muñequita que piensa y a quien la Eterna quiere dar vida, que una vez le sonría; y la plantita tan endeble y mansa que el visitante que la mire sin acariciarla se denuncia perverso).^c

ci.1 <(Y era... perverso).> agr.
a máquina
ci.2 <cuando estaban todos reunidos>

Andando en diversos lugares y ocasiones habíales conocido el Presidente, y entresacando de todos sus casuales

^a Cf. el título primigenio del texto: *Novela de la Eterna y la Niña de dolor la Dulce-Persona, de-un-amor que no fue sabido*. Los nombres femeninos se entrecruzan en el engendramiento del texto y atraviesan las tramas del proyecto novelesco.

^b ci.2 <Después de un tiempo, Presidente y Dulce-Persona se encuentran en la amistad de «La Novela»: tercer reflejo de una vida en otra vida.

Aparece el Viajero y dice:

—Yo soy el único que cree que esto sucede. ¿Por qué otros no creerán que yo viajé? ¿Y por qué estaré encargado yo de destruir el momento de alucinación en que el lector cree que lo narrado acontece?> Agr. al dorso del folio por AO; texto incluido en EP.

^{*} Los dos primeros capítulos, en sus epígrafes, insisten en el «tiempo de novela» caracterizado por: 1) no existe el pasado, o bien puede ser modificado; 2) se mantiene el instante de eterno presente; 3) queda abolida la sucesión.

^b El Presidente-autor inventa y decide las misiones de los personajes, pero al mismo tiempo recepciona, escucha a sus personajes; el placer de escuchar enriquece y realimenta la creatividad.

^c La parentética contiene la digresión que introduce en la ficción dos objetos extraños, desarticulados del contexto, nimios, infantiles (nótese el uso de diminutivos); la estrategia contribuye a la incongruencia, pero también confirma una poética del detalle mínimo e inadvertido. Cf. *Tantalia*, OC, VII, pp. 31-37, la relación del protagonista con una plantita de trébol.

acercamientos habíaseles hecho amigo, determinándose cada uno sucesivamente a vivir con él en la Estancia. Salían cada mañana juntos, excepto Padre que era de presencia irregular allí, en un coche viejo hacia Buenos Aires, a sus estudios o comisiones. La Estancia hallábase a veinte cuadras de la estación, sobre la ribera del Plata; luego quedaban unos minutos de tren a Constitución.^a

Era la Estancia un campo de unas cien hectáreas, en litigio eterno, al cual tenía derecho prominente el Presidente, existiendo otros interesados por él reconocidos y de quienes había obtenido dos años antes aquiescencia para domiciliarse en dicho fundo, a cambio de vigilar la propiedad y solventar sus cargas.^b Congregados así al azar como personajes puestos juntos a arbitrio del artista en páginas de fantasía, acompañaban al Presidente desde casi dos años en aquella estanzuela vieja, tierra ribereña a espera de frecuentes decisiones judiciales.

Todos los habitantes sentían lo soñado de encontrarse allí reunidos, y al inestable asentamiento de ellos, por el azar de un encuentro con el Presidente, en aquel suelo pasajero como ellos, que podía serles quitado en un instante, asociaban el sentimiento de los grandes soñadores, cual ellos, que se veían en aquel grato vivir libre, fino, afectuoso, cambiante, múltiple de simpatías nuevas, viviendo lo que habían soñado, no convenciéndose con ningún mucho abrir los ojos que estaban efectivamente donde por tanto tiempo tuvieron por sueño estar, por sueño aceptado resignadamente primero ansiado real,^c luego para sufrir menos con él renunciada su realización, aceptado como sueño permanente intrasladable a lo real, sin virtualidad, como elegido sólo para sueño. Por eso cuando andan por calles de Buenos Aires se sienten reales y ansían volver a latir en la novela; van a la ciudad como a la Realidad, vuelven a la Estancia como al ensueño; cada partida es una salida de personajes a la Realidad.^d

^a Constitución es una de las estaciones terminales ferroviarias de Buenos Aires.

^b La estancia heredada, en eterno litigio por el número de involucrados, es un dato que ubica al protagonista en un grupo social típico en la Argentina de familias patricias, terratenientes, que han ido perdiendo sus posesiones, quedándose con el «casco» de la estancia (casa principal).

^c Estos habitantes reunidos eventualmente en un suelo y tiempo pasajeros cumpliendo el «grato vivir libres», permite varias interpretaciones: 1) se trata del sueño de un grupo social de gustos refinados, amenazados por los apremios económicos; 2) la situación es inestable por los privilegios que va perdiendo este sector social, porque responde a la fugacidad del sueño y porque es una ficción; 3) el aislamiento de un grupo organizado con pautas muy singulares dramatiza un arte autosuficiente, tributaria de la utopía, producida y consumida por artistas e intelectuales.

^d Los personajes se desplazan de la Estancia a Buenos Aires, de la ficción a la realidad mostrando la coexistencia contradictoria y tensa de estos universos que los sujetos transitan intentando instaurar la lógica de un mundo en otro.

ci.1 <treinta minutos>
ci.2 <cincuenta minutos>

m.29 y ci.1 <Reunidos así>
ci.2 <congregados así>

ci.2 <ribereña disputada>

m.29 y ci.1 <Todos estos habitantes>
ci.2 <Todos los habitantes>

m.29 <como nacido sólo>
ci.1 <Por eso... la Realidad.>
agr.a máquina

Desde dos años antes el Presidente había escogido hacer de la amistad el asunto de su vida venidera.^a Y cada nuevo amigo había tenido su recepción por todos con dispuesta curiosidad y simpatía. (Cuando cada uno llegó a la Estancia sintióse conmovido por doble impresión y se dijo: «Entró» a «La Novela» y a la novela). Los últimos amigos conquistados y traídos a aquella convivencia fueron Deunamor y Dulce-Persona.

Deunamor impresionó más que nadie a su llegada. Pero todos olvidaban que estaba con ellos —aun el Presidente tardó en sentirlo real habitante— hasta que volvían a verlo.^b Sólo después de tiempo se hicieron certeza de que vivía con ellos el No-Existente-Caballero, aunque a todas horas lo observaran.

Recordaba cada uno su primer día de llegar allí, y al vislumbrar el rostro de todos tras aquella llegada, aquel mirar la casita y dejar caer las valijas o atadillos ante la puerta grande, sentían el traimiento oscuro que los traspuso allí. ¿Qué porvenir luego? ¿Cómo el primer movimiento de caminar hacia la novela, las palabras del Presidente al conocerlos y tiempo después al invitarlos a su morada, y con estas palabras la imagen que ellos en ese instante se hicieron de la estancia que irían a habitar? ¿Y ese dejar cada uno su familia, su pasado, su dolor o su soledad?^c

De cuantos son hoy en «La Novela» todos ya estaban cuando el inesperado tan placentero para todos, arribo de la Dulce-Persona^d —bautizada así por ellos luego, y único habitante femenino que hubo allí— y lo gracioso de que desde la ciudad trajera flores en la mano para el Presidente, caminando así a través del jardín. (Qué suavidad fue verla tan en sí que no advirtió el sentido encanto de cruzar con flores a través de un jardín. Pero nadie la vio. ¿Cómo se supo? Por maravilla.) Padre no era regular residente; venía y se quedaba de tiempo en tiempo y en ese día no estaba. Dulce-

m.29 y ci.1 <Presidente escogió> ci.2 <había escogido>
m.29 y ci.1 <de la vida venidera suya>
ci.2 <por parte de los preocupantes>
ci.1 <(Cuando cada... a la novela)> agr. AO
m.29 y ci.1 <El último...>

m.29 y ci.1 <se olvidaban que había llegado>

m.29 y ci.1 <con ellos Deunamor> ci.2 coincide con texto base
m.29 y ci.1 <lo vieran>

ci.2 <atadillos>

ci.2 <¿Y ese dejar... su soledad?> agr.a máquina

m.29 y ci.1 <llegada de>

ci.1 <desde Buenos Aires>
ci.2 <verla tan en ella>
ci.1 <(Qué suavidad... Por maravilla)> agr.a máquina

^a El culto a la amistad plasma en la ficción: 1) una transposición que en la biografía del autor se cumple especularmente; 2) un valor sociocultural y ético que los discursos literarios rioplatenses incorporan con insistencia, en particular el grupo vanguardista en el que actuó Macedonio; 3) el proyecto estético de impronta elitista se ejecuta «entre amigos».

m.29 y ci.1 <... nuevo amigo que había hecho y traído a aquella convivencia fue Deunamor.>; ci.2 coincide con texto base.

^b Deunamor metamorfosea en su presencia espina el estar ausentes, que es propio del arte, pero también una alternativa metafísica de la existencia.

^c La concatenación de interrogaciones despliega el discurso en el umbral reforzando la ritualización de los comienzos.

^d El sujeto cambia su nombre, bautizado por los ya integrados al grupo, sometidos a una exigencia simbólica propia de las ceremonias iniciáticas; el arte es un mundo para iniciados, exige ritos de pasaje.

Persona sólo supo que era conocido de la casa, y lo vio en ella por primera vez, la noche víspera de la maniobra.

Quizagenio fue quien tuvo la sorpresa de abrirle la puerta.^a El día era algo frío, nebuloso; se divisaban las aguas del Plata palpitando sobre la línea de la ribera, y agitarse la arboleda que lo bordea frente a la estancia. Dulce-Persona fue llevada a la gran cocina de campo, tibia, de abundante fogón que en invierno se ama, blanqueada, de gruesos muros y con aquel constante sonar silbante del viento en las habitaciones campesinas,^b voz que Dulce-Persona nunca conociera y que nosotros oímos en la primera vacación en estancia y medio siglo después en un retorno inesperado o deseado a los campos oímos de nueva con el mismo timbre, palabra igual que ha dicho eternamente el viento en las rendijitas y reaparece en el oído desigual de la vida individual transcuriente.

Quizagenio, que cocinaba regularmente para todos, le brindó alimento caliente bien preparado. Antes de recordar a nadie de la casa, silenciosa ni de saberse en ella que allí estaban, Dulce-Persona y Quizagenio habían conversado dos horas en un coloquio feliz de hablar cada uno más que el otro. Estas dos horas son las únicas que hubo verdaderamente felices en el amor de Quizagenio, amistad y amor que nacieron bajo aquella viva conversación sin que supieran ellos que habían nacido. ¿Ese trato y diálogo, esa amistad y amor no estaban comenzados siempre en esas almas? ¿Por qué decir que principiaron si ellos no sintieron ese nacer ni después lo sintieron como comenzados alguna vez? En aquella hora ambas se hicieron absurdas por la composición de dolor que es la convivencia, el absurdo encuentro de amor y amistad.^c

El viento había estado siempre en la rendija una sola palabra diciendo: en estas pobres almas hubo siempre amistad y amor; pero esas dos palabras, al cambiar diálogo, hacían nacer el dolor.

^a Quizagenio en competencia con el Presidente, disputándole su rol, sustituyéndolo como en este caso nada menos que en la recepción.

^b El tono lírico y la reminiscencia de la infancia reinstala la pertenencia social a un status casi perdido cuyo recuerdo melancólico está profundamente ligado a la casa antigua de la estancia.

^c «dos años (p. 140); «dos horas» y «dos palabras», una retórica del doble que se despliega en el diálogo, en el espejo (amigo-amigo), en la pareja y en la coexistencia de los contrarios.

^d El encuentro amor-amistad es una de las coexistencias contradictorias modulares en el mundo ficcional macedoniano; las contradicciones no se resuelven, se presentan y permanecen generando dolor, diálogo, arte, etc.

m.29 <Seu>
ci.1 <Sen>

m.29 y ci.1 <Estancia>

m.29 <Puntamente fue llevada por él> ci.1 <Dulce-Persona puntamente fue>

m.29 <palabra invariable>

m.29 <Seu>
ci.1 <Sen>
ci.2 <de recordarse de>

m.29 <Seu>
ci.1 <Sen>
ci.2 <horas sin parar>
ci.1 <verdaderamente> agr.AO

m.29 y ci.1 <ambas vidas>

Un día de los habitantes de «La Novela»

Tomo al azar un jueves de diciembre de 1927,^a segundo invierno que se pasaba en la novela. Todos, excepto el Presidente que ya nunca salía, partieron juntos, temprano, en el coche viejo, pasaron entre el vigilante, curioso de simpatía por ellos, y el vallecito húmedo y verde, miraron la viborita que dibuja sobre la costa o sobre la línea del borde bajo de la costa, y así se ve desde la estancia en todo instante del día el ondear de las aguas sobre la línea de la tierra que bordea...^b Y anduvieron en la mañana algo fría y de viento hablando y haciéndose observaciones por momentos hasta que los absorbió el espectáculo de un amplio diario de Buenos Aires que una racha arrebató a alguno de las manos y se dio a rodar y volar sobre el suelo delante de ellos,^c que llevaban la misma dirección del pampero reinante.^d No pudieron ya ocuparse de otra cosa ni apartar la vista de aquel aletear y rodar de anchas hojas impresas que descansaban, se alzaban, se removían intranquilas o partían a lo alto del fuerte viento y se adelantaban al grupo viajero, sonoro de palabras y exclamaciones en la jaula del coche, y al fin, transportadas por las rachas recurrentes, y lo acompañaron delante por quince cuadras, quizá, hasta cerca de la estación en que el carruaje había de detenerse. Entre todos, nadie como Dulce-Persona se agitó e intrigó tanto entre jovialidad y superstición con el caprichoso andar del periódico delante de ellos. A Deunamor le complació por entero. A Quizagenio le bastó contemplar cómo a Dulce-Persona le interesaba el suceso, y al Andalúz no le preocupó sino que llegara el momento de apoderarse de él; sin embargo fue enigmático en esta exclamación: «¿Cosas de los diarios! ¿Es que alguien cree que lo que pasa con este ejemplar de periódico es un hecho de prensa?» No se contestó a esto y subieron al tren.

Llegados a Constitución, se separaron algunos; parte del

m.29 <miramos>

m.29 <reintante que soplabo>

ci.1 <hojas escritas>

ci.1 <y adelantándose>

ci.1 <fue transportado>

<y al fin> agr.AO

m.29 <y lo acompañó>

ci.1 <acompañaron delante de ellas>

ci.1 <hasta> agr.AO

ci.1 <y del punto en que el carruaje>

ci.1 <como Dulce-Persona> agr.AO

m.29 <Seu> ci.1 <Sen>

ci.1 <es que Ud. cree>

ci.1 <calli mismo se separamos>

^a La precisión del año mencionado parece anclar la ficción en la cronología histórica, insinuación que queda desarticulada por el dislate que producen los datos que se introducen posteriormente.

m.29, <... el serpiente del agua del Plata dibujándose sobre el borde bajo de la costa.>

^b La descripción del paisaje visto desde el viaje, es una parodia a una estrategia típica del realismo que le permite introducir el detallismo en la reproducción de lo «real» en el mundo novelesco.

^c El acontecimiento mismo se convierte en un espectáculo y el discurso acompañando la mirada de los personajes se distrae, remolinea focalizado sobre el vuelo de las páginas del diario; borra de «un hecho de prensa».

^d Pampero se denomina al viento fuerte y frío que viene de la pampa.

^e Al omitirse la corrección, aparece la denominación «Andalúz», primerísimo nombre de «Simplé»; en ABA, aparece un personaje que podría vincularse con éste: «...topamos al andalúz Sánchez» (p. 45); «con el andalúz Sánchez llevamos a Adolfo» (p. 123); «¡luchado yo, el andalúz...!» (p. 232).

grupo prosiguió unido. En el Centro, Quizagenio acompañó a Dulce-Persona hasta su oficina y besándola (es cierto aunque no explicado) se dirigió al Palacio de Justicia (pues era procurador! (inexplicable y cierto). La verdad es que recorría las oficinas y los expedientes tan absorta y dulcemente como las ollas y sartenes de su cocina de campo, y rara vez un juez tenía corazón para ocasionarle una mala noticia con un fallo adverso ni una olla para desbordarse o sartén para quemarse.^a El Andalúz se perdía en los bares, pescaba noticias para el Presidente, jugaba una quiniela, hacía quiromancia en obsequio de quien le convidaba y cuando era muy generoso con él el invitante, le adivinaba un feliz porvenir y separaba en su destino los días martes de los días trece, para conseguir lo cual no sabemos cómo se las averiguaba.

En fin reuníanse para el tren de las nueve todos, cansados casi siempre y con bienestar de alivio de tareas,^b en el bar de Constitución, bebiendo una taza de té con afán de placer todo el día postergado pues tenían convenido tomar siempre juntos el té de final de trabajo. Vedlos vivir este instante de simpatía y placer al fin de cada día, pues además de sus tareas, decepciones, injurias, órdenes humillantes o indiferencia hacia su anónimo entre la multitud, tienen el dolorcito cotidiano de hallarse lejos de la Estancia, forzados a privarse de ella largas horas; ¡vedles esta alegría, esta inocencia, y pensar que nada sienten, que no tienen vida!

Esperados por el Presidente sentado en su silla de hamaca bajo el zarzo del parral trenzado a la trepadora glicina, bulliciosamente se le acercaban y luego se internaban dispersos en la casa, mientras Quizagenio y Dulce-Persona, que lo secundaba en la cocina, avivaban el fuego bajo las ollas que ya contenían las comidas preparadas en la mañana.

^a El ambiente judicial es un contexto recurrente en las ficciones de Macedonio (ligaduras y comotaciones paralelismo del quehacer culinario con el litigio forense resulta humorístico y al mismo tiempo degradante; hay un gesto despectivo hacia la tarea y el ajeteo de los abogados, jueces, procuradores, etc.

^b Se cuenta la «llegada» y la «vuelta», entre dichos límites se enumeran ocupaciones o «aventuras» disímiles, tipificadas, no un acontecer en particular; un día cualquiera en la novela es una abstracción, no un vivir singular según lo propicia el realismo.

m.29 <Seu>

ci.1 <Sen>

ci.1 <tomando una taza>

ci.1 <tenían siempre>

ci.1 <que además>

ci.1 <de la indiferencia> <de las órdenes>

ci.1 <dolorcito continuo>

m.29 <esta inocencia> agr.MF

ci.1 <se acercaban a él>

ci.1 <a la casa> <Sen>

m.29 <ponía al fuego>

ci.1 <ollas o sartenes>

El Presidente a la Eterna^a

«Profundamente, decisivamente: la fórmula de realización de mi alma con que llama el destino en esta hora inesperada, convulsa de desconcierto y dolor, de íntima, despreciable, torpe por inferioridad mía humillación, es ésta:^b

Si ha de lograrse afortunado el glorioso amor —que sólo él y recién ahora conferiría sentido, explicaría la aparición de una individualidad más, la mía, entre las innumerables que se han dibujado en el Ser, que en verdad me daría la individualidad que hasta hoy no tuve, amor que eterniza el presente, ocupa totalmente la memoria, hace de la eternidad que nos espera solamente un instante, o sólo la memoria de un instante eternizado del sentir, y es el acontecimiento supremo del Ser: para todos hay eternidad pero sólo la Pasión plenamente cumplida puede eternizar un instante, es decir la memoria triunfa de la Eternidad, la reemplaza por el instante de la Pasión, del todoamor, acontecido en cualquier etapa de la totalidad del tiempo^c totalidad que es nuestra pues ninguna vida tiene comienzo; la eternización no de la vida sino de un instante, el más alto de ella en el sentir— será después de haberme alejado a estudiar mi alma y hacerla tan bella como la de usted, al retornar cuando mi sentimiento se haya hecho genial.

Anoche su semblante de alegría de amor^d —que conocí para mí cuando hubo un instante, el primero y no sabido por usted misma de amor por mí— contemplé vuelto hacia otra persona, esa misma alegría de amor, de pura y exaltada simpatía dichosa y sus ojos en ese rostro largas horas, olvidada de todo otro humano; yo viví dos horas de su olvido;^e

m.a. <«Si ha de»>

m.a. <sentido a mi vida>

m.a. <no he tenido —que eterniza>

ci.1 <un momento>

ci.1 <eternizado del> agr.MF

ci.1 <la eternización... el sentir> agr.MF

m.a. <O por haberme>

m.a.1 <volver entonces cuando...>

ci.2 <el semblante suyo>

ci.2 <lo contemplé>

ci.2 <otro varón>

ci.2 <en el rostro>

^a m.a. y ci.1 <Otra carta (del Presidente) en la novela>; ci.2 coincide con texto base.

^b La sintaxis retorcida y la acumulación de esta compleja entrada al párrafo condice con el resto del texto destinado a la Eterna; el barroquismo del discurso impone dificultades a la lectura: «Cuando molesto vuestra lectura es justamente cuando estoy diciendo o voy a decir lo mejor de mis hallazgos.» OC, IV, 125.

^c El todoamor, la Pasión plena es la condición intransferible que eterniza el instante y hace de la memoria un presente perpetuo.

m.a.1. <... mi sentimiento se haya hecho genial cuando pueda contemplar con amor y felicidad su amor feliz a otro,

o por hacerme desde ahora tan grato amigo de Ud. como lo es un admirable amigo y admirable si, aunque vulgar, mediana fuere en mentalidad y aunque nadie comprenda a Ud. clara, conscientemente a Ud., si la siente a Ud. hasta el punto de no desear para su entera ventura sino la compañía de (la amistad) Ud. de saber, así lo siente él.

Ahora el semblante suyo de alegría de amor —que conocí para mí, vuelto hacia mí en el Odeón cuando hubo un instante, el primero, y no sabido por Ud. misma, de amor por mí— lo contemplé vuelto hacia otro varón, esa misma alegría de amor...>

^d Se insiste en relatar un instante de plenitud, el discurso se enuncia desde la contemplación (mirada y espiritualidad); el semblante de la amada es el centro del método imaginario.

^e En unas pocas frases se entrecruzan las paradojas del solvivo: la inolvidable, olvidada de todo, opera sobre el pasado (olvido) sin que se la pueda olvidar.

tuvo el «Olvido de la Eterna», la inolvidable y que además cura el pasado, sustituye, por ilimitado operar de su encanto, el pasado de quien fue desdichado por otro de dignidad y gracia, tanto en pleno instante de ella desborda.

Tú, Eterna, suelo oírte,^a dices que un tropezón de pie, una caída del distraído o torpe, no tienen remedio; su ridículo no tiene remedio, a lo que le opongo que el tropezón es, mejor que el «juego» y la «mesa», la oportunidad probatoria de un carácter bello o feo; y para un alma plenamente graciosa (y sólo es tal la que no conoce otro impulso que el de la simpatía) no hay ni lo prosaico ni lo ridículo.

Aparece^b la Eterna y lee este comienzo de carta.

Llegada donde se dice que con igual alegría simpática sostenía coloquio con otro visitante, herida de desaliento ante tanta incompreensión del ofuscado Presidente, pálida y húmedos los ojos le deja escrito:

—Adiós, Presidente; no más por hoy. Nada en mi vida fue más cruel que leer sus líneas.^c Me voy, creo que sin esperanza ya. No me detenga. No puedo imaginarme que me comprenda nunca.

Vuelta a sus aposentos, agitada, herida de mortificación insufrible, sentada al borde de su lecho, arrojados los abrigos que la sofocaban, el semblante en rubor y fiebre, apoyada en sus manos mientras repetía una plegaria y verdaderamente se acogía desesperada a un Dios que nunca se ha definido a sí misma (pues no hace atención a ninguna práctica religiosa) y a quien se dirige sólo inundada de lágrimas y desesperación...^d Mitigada un poco, hubo de exclamar: «Y él, sin plegarias, sufre más que yo. Que rece, quiero que rece. Infelices de este siniestro vivir». Luego tomó el teléfono y dijo solamente: «Rece usted; rece ahora mismo y luego intente dormir. Se lo ordeno: rece».^e Entonces más

ci.2; <presente lleno de ella desborda.>

^a El párrafo abre con una invocación de tono grandilocuente para desembocar en un comentario nimio; el contraste estilístico acompaña la negación de lo «prosaico» y lo «ridículo» cuando hay «simpatías»; la todoposibilidad en estrategias discursivas se burla de tales categorizaciones.

^b En ci.1, desde este punto y hasta finalizar el apartado <... una silueta en páginas> texto agr. por MF; este texto fue pasado en limpio en dos copias sucesivas, en la primera de ellas (ci.1 bis) MF vuelve a agr. texto. Todos los agregados están incorporados al texto base.

^c La situación desencadenada a partir de la lectura femenina de lo escrito por un hombre (el Presidente) es especular en el caso de Dulce-Persona y de la Eterna; la potencia activa de la escritura promueve acciones en la lectura; los hombres escriben, las mujeres leen.

^d La relación con Dios, su invocación y la plegaria son atributos propios del universo femenino en la saga macedoniana; la mirada masculina contempla y admira la fe, la mística, la sensibilidad.

^e Cf. en ABA una conversación entre el protagonista Eduardo y Estela: «—Buenas noches. ¿Va a rezar?—Sí./—Rece delante de mí quiere?—Así lo haré. ¿Rezará usted?—Todo el que oye rezar sentidamente rezar aunque no crea hacerlo», OC, V, 220.

ci.1 <lo ilimitado> <operar>
agr.MF
<encanto actual> <por uno pla-
centero>
ci.2; <tanto un...>
ci.2 <de nuestro pie>

ci.1; <la que transparente simpa-
tía, altruística>

ci.1 <Llega la>

ci.2 <Aparece>

ci.1 <a donde>

ci.2 <de simpatía>

ci.2 <le deja escrito> agr.MF

ci.1 <Llegada a>

ci.2 <(...)> agr.

dolorida por él, el causante, retornó y sentada al borde de su cama y en sollozos: «Pobrecito, pobre de mí, que antaño y hace unos meses no más leíamos a la Bovary, destrozada su alma a cada paso de su existir, nos mirábamos al hacérsenos intolerable la lectura de un triste destino, pero siempre con esa envidia o emulación infantil por el ser de personaje de novela. Y ahora somos nosotros atropellados por la vida,^a que es furia enigmática, y ahora quizá la vida le hace a él, y a mí, pobrecillos, ansiar ser sólo personajes leídos, nada sentir, ese ser de personaje que todo lector ingenuo halla envidiable lo mismo en la ventura que en las desesperaciones con que lo aflija su novela. Enloqueceremos soportando esto y ansiáramos escapar de la Vida a un capítulo de Relato. Quién me mostrará que él nunca existió, que sólo lo leí, que yo misma no soy sino una sombra, una silueta en páginas!

El Presidente y la Eterna no alcanzan el todo-amor porque él no quiere posar su cabeza en el seno de la Eterna, para amparo, y ella no logra (es su única imperfección) liberarse de este declive maternal, que en el amor es error, y no puede vivir sin esta sensación en su pecho.^b Por su parte el Presidente tuvo la ineptitud de no poder amar a la Eterna sin pensarla, sin presentársela místicamente o sea como imposible en el ser, porque el ser es inintelectualizable.

—Eterna: no eres perfecta —tiene que decirle aquí su novelista.

—Hazme perfecta, pues, si lo puedes, como Dios a los hombres.^c

—Es que no puedo: la imagen ha venido a mí en la experiencia interior; hace ese movimiento por momentos de buscar una testa de amado en su pecho para Amparar; y cuando esquivo, en imagen, ese movimiento alza un rostro triste, descontento; combato esa expresión y reaparece el movimiento de inclinarse y «amparar hacia sí». Triunfo de

pl.s. <sollozos de dolor, dijo>

pl.s. <anhelar ser>

ci.2 <ansiar ser>

pl.s. <a él, pobrecito,>

pl.s. <pobrecillos... su novela>

agr.MF

pl.s. <y ansiáramos... Relato.>

agr.MF

ci.2 <él, el Presidente>

ci.2 <y la Eterna no>

ci.2 <este afán>

ci.2 <ineptitud amorosa>

ci.2 <es decir sin>

ci.2; <inintelectualizable...>

ci.2 <para acariciarlo y ampararlo>

ci.2 <y cuando exhibe en la imagen>

ci.2; <y acariciar...>

^a Personajes que leen otra ficción poniendo en escena el proceso de identificación con lo leído; a partir de este juego se desencadena la dialéctica entre Vida/Relato con vaivenes que relativizan las fronteras y provocan extrañamiento y vértigo lectural.

^b La contraposición cabeza/pecho, metáforas de lo masculino y femenino, traban una relación conflictiva; la mujer da el pecho (vitalidad, sensibilidad para, nutriente, ama con el corazón), el hombre (inintelectualiza, escribe, crea, imagina); la soberbia cabeza reniega del amparo, sin embargo, su creatividad se genera, se nutre y se sostiene en lo femenino.

ci.2; <... morada auto-existente eterna, es decir sin tiempo, antes de ella, sin tiempo después de ella, como es por inconcebible, el ser.>

^c Nótese la asimilación escritor/Dios y la ponderación de las posibilidades de perfección, cuestión que preocupó siempre a Macedonio.

esto en mi campo mental y se renueva el gesto triste de su rostro tan suave.

El Hombre que Fingía Vivir cumple mientras tanto divinamente la Ausencia.^a

CAPÍTULO III^a

—Dulce-Persona: ¿Qué va a suceder pronto en la novela Quizagenio?

—Quizagenio: Te lo diré cuando yo sea el autor.

—Dulce-Persona: ¿Y después qué seguirá?

El Presidente viene hacia Quizagenio y le dice:

—Quizagenio, escúchame, tengo para tí una tarea.

—Si es muy difícil, Presidente, ¿por qué no se la encomienda a Deunamor, que tiene talante de no ser desconcertado por nada? Pues ando desde hace algunas semanas con inteligencia poco dispuesta.

—Pero los ojos bastante ocupados.

—No comprendo, Presidente.

—Te lo explicaré en otro momento.

—Me parece Deunamor muy listo y sereno. Parece que m.29 <Mejor. Me parece que me conoce>

^a El primer folio del cap. III del m.29, se extravió; en ci.1 se deja en blanco este comienzo y luego se reconstruye en un duplicado con letra de AO el fragmento <El Presidente viene... otro momento.>; en cuanto al breve diálogo que encabeza el capítulo, figura en folio independiente de ci.2, no en las copias anteriores. Existe sin embargo m.a. en cuyo primer folio se registra el primigenio comienzo del capítulo que consignamos a continuación: <He aquí D.P. cómo hablaremos con el Presidente hoy: lee esta página de la novela y luego hablaremos nosotros para nosotros.

—Hay que conquistar a esa señorita no te parece Quiseug?

—Sí, si Ud lo intentara lo andaríamos en dos días.

—¡Yo, tan luego el más viejo!

—Concluiríamos más pronto mi tarea ésa será mucha; ¡vale más darme otro destino!

—No Quiseug; lo recibirá bien, y yo me fatigo, distrayéndome de mis planes, en visitas como ésas. Todos nos perjudicaríamos. Así, que vino Ud. para entretenerse a la Estancia y lo esperabas una tarea.

—No importa iré esta noche para comenzar. Volveré aquí a eso de la 1.

—Estaremos todos como siempre hasta amanecer, menos Nec, que ahora se va más temprano.

—Mejor; me parece que me conoce todo lo que hago y medito...>

^a Esta frase figura en ci.1, cap. III, folio 24, agr.a máquina no se especifica la ubicación; en ci.2 aparece incorporada al cap. II.

ci.2 <... una cabeza de varón amante posada en su seno.>; <«amparar hacia sí»> agr.AO

me conoce todo lo que hago y medito, y sonrío. No me gusta que me mire, aunque me salvó de los perros aquí, pues sabrá Presidente que el día que llegué me viera muy mal a no ser que tan pronto acudiera Deunamor. Francamente, Presidente, que a veces creo estar soñando si lo miro.

—Porque no tienes fe en su eternidad todavía, que es como no tener fe en ser.^a A mí a veces, has de saberlo, me parece real, a veces no, como todos, cuando mis certezas me adormilan.

—De todas maneras, prefiero, si tengo algo que hacer, hablar o informar, que no mire, aunque lo hace rara vez, porque me desempeño mal; si no fuera por esto siempre estaría con él.

—¿O con otra compañía, no?^b

Quizagenio lo mira; cree que no ha dicho eso el Presidente, que sólo lo ha pensado; no contesta.

—Bien: nos conseguiremos la alianza o discreción de Petrona.^c Tú debes conquistar sus simpatías de manera que ella, por afecto a tí, se abstenga de hablar y divulgar en asuntos de «La Novela».

—Bien, Presidente, lo estudiaré.

—Hace poco Dulce-Persona preguntó por vos. Está acostada.

—Voy a verla. Además me dará alguna idea para hacerme la amistad de Petrona. ¿Cuánto tiempo tenemos para empezar la obra que se propone con todos nosotros?

—Dos meses.

—Adiós.

—Adiós. Ciérrale la ventana si entra luz y está durmiendo; la hablas más tarde.

Quizagenio a veces pensaba en Dulce-Persona mirándola; otras la miraba sin pensar en ella; otras pensaba en ella sin dirigirle los ojos (esto no le perdonará la Eterna al Presidente). Pero siempre Dulce-Persona era su tema.

ci.1 < pues sabrá... Deunamor. >
agr.AO

ci.1 < has de saberlo > agr.AO
ci.1 < lo mismo que yo para mí, cuando >

ci.1 < Petrona. Hace... >
ci.1 < Tú debes... lo estudiaré. >
agr.AO

ci.1 < Quizagenio... tema de su destino. > agr.AO

ci.2 < era el tema de su destino. >

^a Los discursos macedonianos hablan de una gran fe, no en Dios ni en la religión, sino en el ser, en el pensar, en el amor. Esta fe no destierra la duda, por el contrario coexiste con ella y las certezas aparecen y desaparecen del discursus reflexivo sin vulnerar la fe metafísica.

^b La suspicacia del Presidente delata la rivalidad con este personaje tanto en lo intelectual como en lo amoroso.

^c Cf. ABA, donde dice el protagonista: «A eso de las diez de la mañana dejamos la cama y la pensión, despolvada a esa hora; creo que sólo Petrona nos vio y es muchacha algo afecta a mí que seguramente nada diría de asunto mío, lo que yo le pago escuchándole toda lo que ella sabe de los demás.» OC, V, 220.

ci.1 <... poco Dulce-Persona preguntó por vos. Está acostada. > Este texto se intercala en la siguiente intervención del Presidente.

Instante de las figuras de Eterna y Presidente danzando en las escenas

ci.1 < Instante... escenas. > agr.a máquina

Dos perdones de la Eterna.

La Picardía en los dedos de la Eterna ¿no es el perdón mismo de capitulación de amor?

ci.1 < Dos perdones... su perdón. > agr.a máquina

Hoy^a está el Presidente en manos de la picardía de la Eterna.

Hoy está en manos de su perdón.^b

La Eterna es terrenal y sensual en cuerpo, y sin embargo a su rostro no llega tremulación alguna de deseos. Es tan exquisita como directora de la Materia, cuyo bordado nadie puede decir cuándo lo ve y cuándo sólo lo piensa.

ci.2 < Eterna es persona... >

ci.2 < alguna de deseos. >

El Presidente no lo sabe: sabe que cada vez que llega, la Eterna le pone a los ojos el pañuelito de círculos y rombos, o bien sólo las manos, aparentando tener el pañuelito a sus ojos; no logra el Presidente saber cuándo lo ve o cuándo lo imagina.^c Si dice que lo ha visto, Eterna le pregunta cuántos son los círculos y los rombos; no acierta casi nunca. Y queda contristada, porque cuando el Presidente lo ve efectivamente es porque su alma está a más poder.

ci.2 < pone a sus > < le > agr.AO

Hoy el Presidente es más en el momento de ambos: una poderosa realización intelectual lograda en los dos días últimos lo torna directivo e intelectual, aclarador en el amor de ambos. A veces el Presidente le gasta los dos perdones,^d el actual y el de lo pasado. Entonces la tristeza de la Eterna es total; los días fatales del Presidente dan su hora; después de los cuales nuevas noches de desaliento y luego una ternura de delicadeza nueva. Hoy el Presidente y la Eterna están en la claridad del destino.

ci.1 < Hoy... delicadeza nueva. > agr.a máquina

^a Nótese la construcción poética del texto: el inicio anafórico «Hoy», enmarcando dos cláusulas cuyos inicios son «La Eterna» y «El Presidente»; el presente pleno del encuentro amoroso está privilegiado en los comienzos e impone sus marcas en toda la factura textual de este apartado.

^b El instante eterno se entreteje de «perdón» y «picardía», una sutil atmósfera de impronta femenina.

ci.2 <... concreta, no abstracción. >

^c La duda del Presidente no se escamotea, «no lo sabe: sabes» y oscila entre ver e imaginar, transitando la crisis de la certeza.

^d La retórica del dos: «dos días», «dos perdones»; el doble en presencia simultánea, uno y otro, todos los juegos textuales se instauran a partir del dos o el doble.

Espacio que ocupa aquí un diálogo sin autor, una prosa no autorística, en que se concede a Quizagenio y Dulce-Persona intenten un merger vivencial^a

—Quizagenio: no me preguntes, Dulce-Persona, qué hay hoy en «La Novela». Esta vez no estamos en personaje, vamos a hablar nosotros y para nosotros. Esta vez *somos*, no somos personajes; para entenderlo, mira arriba, Dulce-Persona, el rótulo de esta escena.^b

«Pero ¿estás dormida, Dulce-Persona?

—Estaba, pero te sentí llegar.

—Entonces ¿no sirve andar en puntas de pie?

—O habrás hecho ruido para despertarme y no quedarte sin nuestra conversación.

—Cierto que tengo una gran conversación ahora, pero sé andar en puntas de pie y así ando siempre por el mundo, porque el que tiene amor no busca los oídos del mundo.

—¿Tienes amor?

—Ya ves cómo tampoco tú lo notaste; ando en puntillas de pie con mi amor.

—Grandes deseos de conversar^c me estás provocando. Voy a levantarme.

—¿Me iré, entonces?

—No mires y quédate, así me guardas la conversación y no se la regalas a Deunamor. Y tampoco mire el lector, ésta y cada vez que me desvisto. Lea, pero por encima del hombro.

—Es cierto, nos están curioseando.

—No te siento ni respirar ¿estás pensando?

—Es raro, no pienso. Estoy esperando verte, que me dejes volver la cabeza.

—Puedes hacerlo, te estaba preparando el mate⁴¹ y había olvidado que te hallabas de espalda para no mirarme; creía que te entretenías divisoando el campo.^d

—Qué quietud muestra la llanura, pero no por ella quitaría de ti los ojos; es que no podía mirarte ¿te acuerdas?

c.1 <no narración de sucesos>
<somos...rótulo de este capítulo.> agr.AO
ci.2 <esta escena.>

m.29 <Me voy,>

m.29 y ci.1 <Deunamor. Me...>
ci.2 <ni cada vez>
ci.1 <y tampoco... hombro.>
agr.AO

ci.2 <¿no te acuerdas?>

^a El autor da la palabra a su personaje; la negación del autor no es más que la confirmación de su poder; el título, espacio privilegiado del texto, determina lo que harán los personajes y cómo se ordenará el discurso.

^b Véase que el personaje para refrendar sus afirmaciones remite a la autoridad del título; la insistencia en afirmar su «ser real», paradójicamente resalta su condición de «ser ficcional».

^c La conversación alimenta la ficción de maneras diversas. En este caso permite excluir las marcas enunciativas del autor y las receptoras destinadas al lector; sin embargo ambas instancias autor/lector se tematizan en los discursos directos, hablan de ellos.

m.29 y ci.1 <... estoy vistiendo y no te siento ni respirar. ¿Estás pensando?>

^d El mismo diálogo aporta los datos para el armado de la escena y el movimiento, gestualidad de los personajes, evitando la intervención del narrador.

Pero antes de contarte el encargo que traigo del Presidente, te felicitaré por tu insuperable matecito.

—¿Así entonces que está muy activo el Presidente?^a

—Y tanto que ahora mismo, con este último mate, me encamino para arreglarme antes de la primera entrevista a la señorita Petrona.

—Sin embargo, el Presidente tiene también sus calmas: a veces deja quemarse el cigarrillo mirándolo irse en cenizas.

—Es cierto. Qué vida más intensa, bajo su aparente placidez,^b la del Presidente. Pero ahora me voy.

—¿Cómo, te vas ya?

—Por mí no, ciertamente. Y por tí tampoco, pues si Presidente halla desarregladas tus habitaciones se alegrará deduciendo que estarás plácidamente dormida;^c siempre nos recomienda que no te despertemos.

—Él no ha venido a su escritorio hoy, ni ayer sino muy tarde desde que llegó la viajera de traje negro.

—Pues hace rato que de aquí veo por la ventana que le han dado aquella habitación.^d

—¿Por qué?

—Porque anda.

—¿Cómo?

—Anda en el aposento; pasó frente a la ventana algunas veces y miró hacia afuera reteniendo la cortina.

—¿Cómo es ella?

—¿No la has visto?^e me voy al patio; vístete del todo y vuelvo a contarte un cuento; si quieres, entretanto, podías^f verla desde donde yo estoy ahora, es alta y hermosa de formas. Mejor que la mires tú, no te digo más. No olvides recordarme que te cuente dicho cuento titulado:

Señora muy de su casa

Muy de su casa sin ella.^g

m.29 y ci.1 <... ya ves Dulce-Persona, aunque primero diré que está insuperable tu matecito, el encargo que traigo del Presidente.>

^a El autor es sustituido por el Presidente, que es autor de una novela, es su «representante» en la ficción.

^b La placidez y la serenidad del protagonista-pensador en el semblante y en sus modales son la fachada de un mundo interior rico, agitado, creativo, inquisitivo; cf. las características del protagonista de ABA.

^c El motivo de «la mujer dormida» aparece también en ABA y se articula con la «contemplación masculina».

m.29 y ci.1 <... pensabas decirme?>

^d «la ventana», lugar de la mirada, deja ver o muestra, pero en este caso deja «entrevista», la dama de negro es un enigma.

^e en m.29 se registra una llamada que remite al folio siguiente, 38 bis, indicando que en dicho lugar debía intercalarse la descripción de la Eterna; pero este texto, en c.38, se independiza de la novela y pasa a ser prólogo.

Cf. p. 84, a.

^f En ci.1 se introduce el error «podías» que se reitera en ci.2; en EP, «podrías».

^g Este dístico es el título asignado al cuento de *Suicida* en los documentos de lo que parece ser la primera redacción; cf. p. 181, a.

m.29 y ci.1 <Así que...>

ci.1 <—Sin embargo... cenizas.> agr.a máquina

ci.1 <—Es cierto... me voy.> agr.a máquina

m.29 <es que te vas ya?>

m.29 y ci.1 <despertemos. ¿Qué...>

m.29 <la señora de traje>

m.29 y ci.1 <por el vidrio>

m.29 y ci.1 <ventana de él>

m.29 <podrías verla>

Nótese que el hábil y sensitivo Quizagenio ha encontrado el método de cambiar la conversación que habrá de ser dolorosa a Dulce-Persona por recaer en la incógnita visitante del Presidente, proponiendo una narración.

—Prepara tu cuento. Ya miré, no se distinguía la persona. Voy a darle buen día al Presidente, miro su habitación y vengo.

Quizagenio, para sí:^a «pretextos, curiosidad; está mortificada con la presencia inesperada de la desconocida»; luego en alta voz:

—Si es por el cuento, quédate, ya lo tengo; lo pensé ahora mismo; te lo contaré como me lo contaron hace poco.

—Espera cinco minutos, amigo mío.^b

—Es para que veas que ando ligero cuando me pides algo.

—Presidente no está.

—¿Y bien? ¿Te impacienta que no esté? Tantas veces no está. Aquí estoy yo. Pero ahora sí me voy.^c

Dulce-Persona, todo para sí:^d «Ya sé que estás, buen Quizagenio, pero motivo hay para que sufras por alusiones necias al Presidente». Y siguiendo la conversación:

—¿Qué haces aquí, Quizagenio, en este capítulo donde te he encontrado, andando en busca tuya?

—Buscaba el lugar de la novela donde pueda haber vida; creía que fuera aquí en la ventana de «La Novela» donde se respiraría y vendría vida para nosotros dos.^e

—¿Para qué, Quizagenio? Ya ves que el Presidente no busca vida.

—¿Es posible que lo preguntes, ahora que me has dicho que tengo tu amor? Presidente no sabemos que ame; parece desdichado. ¿Para qué viviría su desdicha? Pero es ahora para mí, para nosotros, encontrados en este cariño, que pidiéramos la vida. Sólo contigo la quisiera. Para el Presidente el tener sólo el «ser de personaje», ahora que es desventurado, es una maravilla de suerte; para nosotros, felices con tu amor, ahora es la vida la que debiera dárse nos.

—Te diré... no sé cómo decirte, Quizagenio, que te detienes mucho en un amor de un instante que palpité en mí

^a El autor omnisciente cita el pensamiento del personaje; contradice el título que anunciaba su no intervención y ejerce el máximo poder sobre su personaje.

^b El cuento se difiere, como antes se postergó el inicio de la novela.

^c Ahora Quizagenio suplanta al Presidente; el «estar» de la ficción es al mismo tiempo un «irse» permanente; «estoy» «me voy».

^d Este discurso interior entrecomillado es la respuesta femenina al discurso no-dicho de Quizagenio; el procedimiento es reiterado especularmente insertando un dialogismo que se refiere al «otro»/ausente/el Presidente.

^e Nuevamente «la ventana», en tanto recurso estereotipado de la novela realista y su relación con «la vida».

m.29 <ha hallado>

m.29 y ci.1 <un cuento>

m.29 y ci.1 <son pretextos, quiere curiosear; la pobre está>

m.29 y ci.1 <—El no está>

m.29 <Dulce-Persona... Presidente> agr. MF

m.29 <Continúa el diálogo>

m.29 y ci.1 <es desdichado>

ci.1 <Te diré Sen>

hacia tí; es amistad lo que ahora siento:^a aquel instante ha sido real aunque pasajero.

Es cierto; en la comunidad de acción de un día, o en la primera hora de verse, se enamoró Dulce-Persona de Quizagenio, por un día; Quizagenio lo advierte y percibe que al día siguiente ese amor habrá borrádose. De un amor la consolará con un consuelo que Quizagenio acepta para siempre: «Ten este día de amor de Dulce-Persona, por tu eternidad.»^b

—No me gusta la conversación; casi te invitaría a que iniciáramos este diálogo como de nuevo.^c Por ejemplo, yo llegaría a tu puerta y entreabriéndola comenzaría con voz y paso quedo como me lo recomendó el Presidente:

«—Dulce-Persona ¿estás despierta? Porque si no lo estás cerraré aquella ventana que te está dando luz.

»—Sí, Quizagenio, lo estoy.

»—¿Cuánto dormiste?

»—Desde las siete.

»—Son las dos.

»—Muy bien; me levanto. ¿Qué hará Quizagenio? (eso es lo que debieras haber dicho).

—Dulce-Persona: No entiendo lo que dices; ¡pobre lector!^d

—Digo que dices: «Me levanto». Tienes razón: ¿sin advertir mi presencia? Es que es difícil pensar por otro. Además, ffjate: yo estoy haciendo todo el diálogo, pero cuando ocurre como ahora que vas a salir de la cama, a ti te corresponde decirme qué debo hacer.

—Pues que te quedes y mires para otro lado.^e

—Bien, me retiro. Dame un consejo: tengo que conquistar a doña Petrona ¿qué hago, Dulce-Persona?

^a La relación oscilante, ambigua y conflictiva de estos personajes se construye entre la amistad y el amor, a veces complementarios, a veces incompatibles.

^b Todos los personajes confirman el pleno instante de amor con eternidad.

^c Se extrema la artificiosidad de los procedimientos al descubrirlo: el diálogo introduce otro diálogo, que remite al anterior presentando una alternativa diferente de lo mismo.

^d m.a.1 <...también duermo 7 horas; vos deberías dormir más.

—Muy bien, me levanto.

—Muy bien, me retiro. Dame un consejo; dice Presidente que yo consiga la amistad de Petrona para que no revele cosas nuestras ¿qué hago Dulce-Persona?

—Arréglate y cuéntale cuentos de los cines, no se me ocurre otra cosa.

—Es porque estás despeinada.

—¿Qué, se necesita la ayuda de ella?

—Así es, pero yo me arreglaré mal...>

^e El juego del «decir», «haber dicho», «debieta decir», «no dichos» muestra la complejidad de los desdoblamientos enunciativos en el mundo de la ficción y al mismo tiempo las dificultades que genera en la lectura.

^f Se reinicia el principio del apartado, reiterando la misma situación narrativa con variantes; la máquina escritural macedoniana hace su trabajo: volver a empezar lo mismo, decir otra vez pero diferente.

—Arréglate bien y cuéntale cuentos de los cines; no se me ocurre nada más. ¿Acaso se necesita la ayuda de ella?

—Así es, para que no divulgue secretos de «La Novela».ª Pero yo me arreglaré mal, al contrario de lo que me recomiendas.

—Sí, yo también creo lo mismo; te dije mal. ¿Cómo harás? Estás de buen semblante.

—Ahora sería el momento del diálogo en que podías decirme de nuevo: «hoy te amo, Quizagenio, personaje de la Novela de la Eterna y Dulce-Persona.»^b Pero veo que te quedas callada.

—Me quedo callada para no decirte: un gran personaje, un personaje digno del Arte nunca dice como tal personaje: «Te amo»; a nadie que ama verdaderamente se le ocurre decir «Te amo».ª

—Oh, bien quisiera yo también que fueran otras las palabras. Pero no las tienes... Seguiré con los preparativos para la comisión del Presidente. Esta noche ensayaré algo y si noto que sirve te diré qué cosa es. Lo malo es que estaba entusiasmado leyendo a Lombroso;⁴² parece que el hombre de genio es mentalmente enfermo. El Presidente asegura que no es así y que Lombroso tenía mucho de genio y nada de loco.

—Pero qué tontera hablar de genio!^d Con tal que nosotros no tengamos ninguno aquí.

—Sin embargo, yo soy muy sano.

—Eso es lo importante; ¡qué suerte! ¿Pero a qué viene decirlo ahora?

—Es que yo pienso mucho.

—¿Y no te atontas así?

—No, no es eso. Cuando me atonto es de otra cosa.

—Yo no pensaría.ª

—¿Y cómo voy a resolver tantas cosas que tenemos con el Presidente, que no se está quieto, si no pienso? Si no estuviera tan preocupado, con una visita que él hiciera a doña

ci.2 <para que... «La Novela.» incorporado al texto a máquina

m.29 y ci.1 <que es lo mismo>

ci.1 <personaje... «Dulce-Persona.»> agr.AO

ci.1 <—Me quedo... «Te amo.»> agr.AO

ci.1 <—Oh, bien... tienes.> agr.AO

m.a1 <Presidente dice...>

ci.1 <así? Yo no pensaría.>

ci.1 <—No, no es... cosa.> agr.AO

ª Se podría leer una metáfora paródica de la narrativa que no «muestra» sus procedimientos; en la «cocina» del texto están los secretos.

^b El personaje pone en relieve el enunciado declarativo que, anclado en el «hoy», eterniza el tiempo del amor pleno, tiempo que se inscribe en el eterno presente de la ficción.

^c El sintagma «te amo» circula en ambos discursos como un objeto, pero no se asume su enunciación: se lo menciona, pero no se dice.

m.a1 <...que no es así; pues Lombroso es un genio; y si es loco no hay que creerle ninguna teoría y si es...> se interrumpe el texto por pérdida del folio subsiguiente.

^d La tradicional asociación entre lo genial y la locura (antonomasia del Quijote) si bien es puesta en duda, no es menos cierto que los protagonistas macedonios que «piensan» parecen idios, raros, difíciles de entender.

ª La negación a pensar, a cuestionarse y a preocuparse está siempre en boca de una mujer: la intelectualización niega la vida sensual.

Petrona la entonaría tanto que no se necesitaría más para tenerla callada y aliada.

—Que vayas vos es mejor; no le hables más del asunto a él. Te vas entretener en esa misión; tendrás algo que contar-nos cada noche.ª

—Si salgo mal no tendré ganas de contar. Pero pensaré mucho.

—Parece que vos siempre piensas.^b

—Creo que sí, tengo facilidad.

—¿Y está de veras tan trabajador el Presidente? Si me hicieras un mate dulce (aun no me he desayunado) te preguntaré unas cosas.

—Bueno ¿dónde está todo?

—Allí ¿no ves?

—Ah, bueno; te lo prepararé. Pensándolo bien, tengo también tiempo de tomar mate. Ya adivino qué me vas a preguntar.

—La carta que recibí y la señora que vino después.

—Ah! ¿hubo carta?

—En ese momento cambiaría el diálogo y te rogaría que repitiéramos aquél que tuvimos durante dos horas en la cocina el día que llegaste.ª

—Entonces no se te ocurrió preguntar mi nombre ni a qué venía. Creía que las primeras palabras que yo pronunciaría aquí serían: «me llamo María Luisa». ¿Por qué no me dejaste decir esto, que me gustaba pronunciar y lo había pensado todo el camino? No era mi nombre, es cierto, y me había olvidado de inventar un apellido.

—Tu nombre era clarísimo; apenas te vi lo supe; te llamabas Bienvenida.^d

—Tomaste mi valija y dijiste: «venga conmigo». Pero ahora tienes que hacer. Me voy a vestir. Quizagenio, tengo apenas tiempo para arreglar el escritorio de él.

Tienes trabajo con todos esos cristales que quiere que brillen llenos de agua.

—¿Y los cuadros?

—¿Qué cuadros?

ª Las acciones cotidianas se emprenden con el fin de tener argumentos; se hacen cosas para poder contarlas, y a la inversa, dado que se las narra quedan hechas.

^b El voseo típico del lenguaje coloquial rioplatense no concuerda con la forma verbal correspondiente a «tú»; tú piensas/vos pensás.

^c Cuando la conversación avanza sobre temas espinosos para los interlocutores, se retoman situaciones de comienzo.

^d Se plantean dos alternativas para nombrar al personaje, ambas fallidas, y el autor decide llamarla Dulce-Persona.

ci.1 <repitiéramos todo>

ci.1 <En esa ocasión no se>

m.29 <cristales de rasos, Fuentes, que>

—Esos montoncitos y ramilletes de papel de color que ves dispersos en su habitación él los llama cuadros,^a pues primero tuvo óleos y acuarelas, los reemplazó después por oleografías muy elegidas, mas ahora ha suplantado todo eso por papeles de color; es su salón de pintura. Es un gran admirador de la pintura.

—Es extravagante, y luego dice que siendo Lombroso un genio hay que creerle todo menos la teoría de que los genios son locos.

—Otra vez hablaremos de genio.

—Es que yo soy muy normal de juicio^b (y porque lo soy, cuando te recibí te aligeré de tu carga de cajas y paquetes pero no tomé de tus manos el ramo de flores que traías y aunque me dolía verte con él en las manos todo el largo tiempo que conversamos no ofrecí tomarlo de tus manos, no pregunté ni supe para quién era).

—Ah! Es verdad que a vos te preocupa aclarar el problema de los genios.^c

—Lo cierto es que yo soy muy sano. Hace tiempo que no se te oye al piano y cantar; el Presidente dice que debieras estudiar y que cuando llegue un músico amigo te probará la voz.^d

—¿Así que te vas? —dice aquí Dulce-Persona como deteniendo a Quizagenio que se ha movido como para partir.

m.a.1 <...de papel de seda de todos colores, pintados de papel apiñuscado que coloca y cuelga en todas partes. No es todo una linda idea?

Cuadros!

—Sí, (palabra ilegible); dice él que antes tuvo dos o tres óleos preciosos, después los guardó y usó alguna oleografía. Pero Santiago Dabove lo convenció de que cuando no se puede tener óleos muy buenos, los puñaditos de seda de color hacen la mejor colección de salón de cuadros firmados. Así que él dice que esos papeles y el agua brillando en todas partes, estremeciéndose cuando alguien se mueve en el aposento. Son buenos para no pensar y el espectáculo del campo no consiente otra cosa.

—En fin si quieres te ayudo.

—No! y vos que harás.

—No sé si ir ahora a lo de Señora Petrona. Mira mándame tú Dulce-Persona.

—Si quieres te mando, pues más bien quieren que hicieras lo que te guste.

—Lo que me gusta es estar contigo, con Nec, pero que no se ocupe de mí. Me gusta que me mandes tú Dulce-Persona; eres tan cariñosa.

—Yo soy una pobre muchacha y tú eres un hombre importante; nadie manda aquí, ni el que no manda a nadie.

—Deséame algo, así me parece que estoy...>; se interrumpe el texto por pérdida del folio subsiguiente.

^a El escritorio del Presidente se caracteriza por un aura esotérica, diferenciado del resto de la casa; los detalles que se mencionan son extravagantes, acorde con la excentricidad del personaje. El espacio de la creación artística (de la escritura) es solitario, diferente y despierta la curiosidad de «los demás».

^b Varias intervenciones de Quizagenio insisten sobre su cordura, su sentido común; tal insistencia justamente vuelve dudosa su genialidad.

^c Por su parte Dulce-Persona habla del tema de los genios como algo que no le atañe, pero tampoco valora que su interlocutor sea más o menos genial.

^d Se introduce otro tema, se desvía la conversación y la dinámica del diálogo va a desrumbó hasta desembocar en el leit motif: el amor.

m.a.1 <Ésas cintas...>

ci.1 <Es un gran... pintura.>
agr. AO

—Quisiera siempre estar conversando contigo.

—Y quédate en este «diálogo»; para eso es. O bien vete con Deunamor.

—Ahora no estará.

—¿Cómo lo quieres! Es muy delicado; si tuviera tanto que pensar como el Presidente, ¿sería tan dulce como él?^a

—Creo que sí.

—Bien, si te gusta que te mande, como sueles decirme, empieza las visitas a Petrona. ¿Te gusta lo que te mando, que te quedas mirando?

—Te miro, Dulce-Persona...y voy adonde me dices.

—La conquistarás, Quizagenio, vos sabes, yo no sé conquistar; eres bueno, inteligente, libre.

—¿Libre? Lo era; nunca volveré a ser libre pues no podré olvidar.

—Estás enamorado, seguro, lo veo. ¡Qué dolor debe ser! Mas ¿y ella no puede amarte?

—No puede.

—Entonces ella ama.

—Sí, y quizá no lo sabe; y quien ella ama lo ignora también. Sólo yo sé de ese amor, y la amo también, y ella no lo sabrá.

—¿Cómo es la vida! ¡Cuánto sufrir!

—Es mejor que no suspiremos. Me voy.

—Eres bueno, Quizagenio; estás buen mozo y elegante; te recibirá bien. Pero la corbata...

—Está mal, ya lo sé.

—Ven a que te arregle.

^a El Presidente/Quizagenio/Deunamor responden a una misma modelización masculina cuyos rasgos más notables son la delicadeza, la dulzura, el trato fino y gentil, la caballerosidad.

m.a.1 <...Dulce-Persona.

—Saldrás bien. Adiós.

—Yo quería estar aquí. Estoy malhumorado. Debe ser la tristeza de personaje, primera persona escrita.

—Estate con Nec: por churlar con vos haré mal las cosas.

—Ahora no estará Nec.

—¿Cómo lo quieres! Es muy delicado. ¿Si tuviera tanto que pensar como Presidente sería tan dulce como él?

—Creo que sí.

—Bien, si te gusta que te mande empieza las visitas a Sta. Petrona. ¿Te gusta lo que te mandé, que te quedas mirando?

—Te miro Dulce-Persona...Y voy a donde dices.

—La conquistarás Quizagenio; vos sabés, yo no sé conquistar. Eres bueno, inteligente, libre.

—¿Si yo supiera hacerme amar! Libre? Lo era; nunca volveré a serlo porque ni tendré, ni podré olvidar.

—¿Estás enamorado? Seguro; lo veo. Qué dolor debe ser! Mas ¿y ella no puede amarte?

—No puede.

—Entonces ¿ella ama?

—Sí y quizá no lo sabe, parece que no lo sabe. Tampoco el que ella ama sabe que se le quiere. Quizá sólo sé ese amor yo, que la amo también y ella no lo sabrá.>

—Muy bien, hazlo, pon tus manos en mí para ello.
Después la desarreglaré:

—¿Cómo!

—Tú la pones bien y yo la descompongo un poco.^a

—No entiendo nada.

—Déjame hacer: yo iré y te digo que mientras encuentre alguna cosa nueva que hacer al revés habrá esperanza de que me gane su amistad.

—Menos lo entiendo.

—Es un gran pensamiento: ya te digo, lo que necesito para hacerme querer de Petrona es que vea siempre cada día en mi persona moral algo que arreglar, poner en orden.

—¿Persona moral?

—Sí: mi persona moral es mi peinado, mi corbata, mi cadena de reloj, el moño de mi sombrero, todo lo que tiene revés y derecho, arreglo y desarreglo, un usarlo bien y un usarlo torcido. Estoy seguro: esto es mi persona moral para Petrona. No te preocupes de entenderlo, no creas, por ello, no ser inteligente, pues yo tampoco lo entendería si lo dijera otro.

—Si quieres lo entiendo, pero ya que dices que no me preocupe, que es adivinanza...

—Esta noche cuando escuches mi informe en la sesión comunicando el resultado de mi primer visita,^b lo entenderás mejor. Adiós, Dulce-Persona.

—Antes escúchame: tengo ansia de decirte lo que te lo digo: ¿por qué fuiste tan bueno cuando llegué aquí?^c

—Quién sabe... Parecías tan suave y venías como asustada.

^a La despedida se prolonga con pretextos que difieren la partida del personaje y el final del diálogo.

m.a.1 <...entender.

—Me lisonja ser enigmático en el mundo. Si fuera sólo esto lo que no me entendieras.

—Acércate a que te haga el nudo mejor. Si hubiera un nudo más que echarme lo echarías.

—No; puede olvidarme después de desordenarla. Y además, no me podré ir si me acerco tanto a tí. No has notado que a veces te digo tú, a veces vos, a veces tú, es para irritar a los gramáticos que me estén leyendo, y porque ningún modo de nombrarte me contenta.

—¿Por qué fuiste tan bueno, Quiseg cuando llegué a esta Estancia?

—¿Quién sabe?; quizá porque hacía tiempo que no me topaba con algún gramático de los que son felices porque hay muchos sinónimos en español, lo que deprime a cualquier idioma le hace decir menos —y no pueden soportar la sinonimia «vos-tú»— (reconozco que los sinónimos duran poco son el vértice de un ángulo de diversificación aceptiva, hacen división del trabajo, se encargan de una obsesión de la acepción (en tratado geométrico de 700 páginas... (se interrumpe el texto)

—Será por eso ¿qué raro?>

^b Cumplir con el «informe» en la «sesión» instaura una atmósfera de lógica con rigurosas exigencias; un tono burocrático de trámites y requisitos, y al mismo tiempo, la autogestión novelesca: inventa/ejecuta/cuenta.

^c Intermalmente se repite la estrategia textual: ante el «adiós» el diálogo interroga sobre la «llegada», o si se quiere sobre la «iniciación».

m.a.1 <...parecías tan triste y bondadosa y como asustada.

m.a.1 <No te puedo...>

ci.1 <vea ella>

m.29 <si me lo dijera>

m.a.1 <O porque...>

—Miedo no tenía; yo lo conocía bien a él. Pero de cualquier manera, si he de seguir viviendo quisiera no encontrar más gente buena en mi camino.

—¿Más raro es eso! Es más fácil para no entenderlo que mi opinión sobre las corbatas desarregladas.

—Explícame de una buena vez eso incomprensible que va a ser tu procedimiento de seductor.^a Comprendo que todo ocurra naturalmente. ¿Acaso no es linda, Petrona?

—Lo será, pero no con la cara que tiene.

—Y también me explicarás alguna vez cómo no tienes remordimiento para hacerle creer a Petrona en tu falso amor.

—Y bien: el procedimiento —las moscas del remordimiento las espanto ahora— me encanta tanto que disuelve toda moral en mí, aparte de que Petrona es casquivana.^b Creo que ninguna mujer de su tipo, y aun muchas superiores, puede resistir a la inquietud que un moño de sombrero puesto al revés, puesto a la derecha, o una corbata torcida, o una mancha de pared en la ropa, unas medias arrugadas o un botín desatado, le produzcan. Es una desazón que prologándose por repetidas presentaciones de un caballero las lleva a la ansiedad desesperada de hacerse cargo de la total persona del hombre mediante el remedio completo de una unión conyugal^c para acabar con todas las imperfecciones de indumentaria del sujeto que tan irritantemente se ha cruzado en su camino.

—Está muy bien; ¿pero no te parece falta de dignidad imaginarte a vos mismo arrimarte a una pared para sacar la espalda blanqueada, en el camino de una visita a tu enamorada? ¿Qué opinará el lector, de tu plan? ¿Qué descortesía, nunca lo consultamos.^d

ci.1 <Comprendo... Petrona?> agr.a máquina

ci.1 <Lo será... tiene.> agr.a máquina

ci.1 <¿Qué opinará... consultamos.> agr.a máquina

—Miedo no era: yo conocía mucho a presidente. ...Si he de seguir viviendo no quiero encontrar más gente buena en el mundo, como él y vos y todos los que vienen aquí.

—Te pido que a mí me dejes ser bueno contigo siempre. ...¿No quieres, pues, que te ayude? Considera que a presidente no le preocupa nada que se ande por sus habitaciones. Estoy de mal humor; ¿no me estará leyendo algún gramático en este momento? Veo que no quieres; iré a esa primer visita. Y te digo que mientras encuentre cada día alguna nueva cosa para hacerla al revés, habrá esperanza de que me gane su alianza.

—Eso sí que no entiendo.

—Es un gran pensamiento entonces; ya te digo Dulce-Persona lo que necesito es que haya siempre en mi persona moral algo que enderezar.> Como se podrá apreciar en la copia posterior no sólo se expandió el texto, sino que se reestructuró la distribución de los diálogos.

^a Se discurre acerca de los procedimientos de seducción pero no se ejecutan; es una de las tantas maniobras planificadas pero inconclusas.

^b La mujer casquivana no merece censura pero cambia las reglas de juego en la relación amorosa.

^c La posesión y el maternalismo en la relación conyugal se inscriben para este discurso en la misma trivialidad que la «moral del vestido».

^d Traer el lector a escena es otro modo de cambiar de tema, de dejar inconclusa una cuestión, interrogantes sin contestar; tales mecanismos reclaman la participación activa de la lectura.

—¿Por qué no nos da su idea, distinguido lector, o se habrá distraído y nos habrá dejado solos?

—Lector: Soy tan interesado en vuestras vidas como discreto de ellas; estad seguros de que sólo me alejo cuando sospecho la fatalidad de un beso, y vuelvo cuando calculo que un espectador amistoso no es indiscreto. Ahora os atendía, cómo no, y aprobaba vuestro plan.^a

—Muchas gracias, así vale vivir.

Quizagenio se alejó y Dulce-Persona se quedó entonando su quinteta:

Qué bueno sería ser bueno

Y

Sólo entre buenos vivir.

Dolerse de todo duelo.

A toda dicha sonreír.^b

^c—Simple: Oh, cómo no he de embellecer mi tiempo conversándola, ahora que la veo libre y alegre, Dulce-Persona.

—Dulce-Persona: Es cierto, me siento muy feliz. Qué dicha pertenecer a la camaradería de «La Novela». Cuando el Presidente me invitó, yo dudaba, pues mi vida era tan insignificante que todo cambio posible me atemorizaba aún.

—Yo también recuerdo emocionado cuando nos dijo: Os invito a una «maniobra de personajes» para que seáis felices en la novela.

—Para mí este cambio ha sido todo; he olvidado mi pasado me siento con esperanza.

—Yo ya en la vida era algo feliz. Había empezado a entender la felicidad.^d

En efecto, Simple es el hombre más fácil para la felicidad:^e como acomodador del teatro Colón sabía quedarse en su piedad mientras resonaba la orquesta, el canto de gran tenor y la gran dama y los bullicios de asombro de inmensa y

^a El lector-personaje interviene en muchos pasajes del texto; su presencia intermitente en la ficción pone de manifiesto: 1) su indispensable acompañamiento; 2) la singular manera de participar que tiene la lectura en el mundo novelesco; 3) el entrecruzamiento dialéctico realidad/imaginación.

^b El verso inserto en la prosa es propio de la narrativa macedoniana; el poema sintetiza la ética que se contraponen a la de Petrona.

^c A partir de este punto el único documento conservado es la ci.2; en m.29 y ci.1 no se registra el texto que sigue hasta finalizar el cap.; esto permite conjeturar que este texto fue incorporado después de 1938 y antes de 1947, posiblemente entre 1940 y 1942.

^d Las condiciones, los cuidados y la búsqueda de la felicidad son centrales en el pensamiento de Macedonio: «la felicidad existe: el placer es real...» OC, III, 25.

^e «... la Eudemonología, ha de empezar por eliminar el prejuicio de creer que ciertos caracteres o temperamentos son más aptos que otros para la felicidad.» OC, III, 24

ci.1 <—¿Por qué... solos?>
agr.a máquina

ci.1 <Lector... dicha sonreír.>
agr.a máquina

poderosa concurrencia, el divino director de orquesta ondeante y flameante de faldones y cabellera, aplacando y alzando furros de ópera con sus gestos, toda aquella aplastadora virtuosidad, hasta la virtuosidad de asombrarse en la opulenta concurrencia; Simple sabía quedarse, mientras el cantante daba una legua de «do», tocando una tocata en su guitarrita, manso y contento y sintiéndose satisfecho de vivir, con tal que en tales momentos lograra oír su instrumentito.^a

—Dulce-Persona: Yo, en cambio, todo he debido aprenderlo aquí. Creo que como todos.

—Simple: Pero a algunos les cuesta. Por ejemplo a Quizagenio, que es el hombre nada fácil que no la emprende a toser si no le ponen para ello un director de orquesta.

¿En respuesta a qué broma de Quizagenio, mientras juntos pintaban las paredes del vestíbulo, Simple intentaba este chiste sobre las dificultades de la felicidad del amigo común? Dulce-Persona sonrió largamente, y juntos siguieron tomando sol entre los álamos, mientras Simple seguía explicándole que él tiene una almita^b que le procura «el mundo en un cucurucho».

Quizagenio avanza silbando a la conquista de Petrona. ¿Hay en él quizá algo de engruimiento?^c

Tal vez; una pizca de infatuación de seductor y dos pizcas de envidia quizagenializan su carácter.

Sorprenderá mi afirmación acaso temeraria de que hay en Quizagenio al lado de su sólido sentido moral, es decir de simpatía general por el «otro yo», por la pluralidad de sensibilidades o individuos que se significa en esta norma suya: «Por lo menos en esta vida cada uno ha de dejar caliente su asiento; dejar, al partir, su lugar, o sea el tiempo y zona en que vivió un poco más cómodo para el hombre futuro, que antes; (o quizá quiere decir: un trabajo y un calor de trabajo desinteresado debe dejarse hecho para los otros, sin recurrir al gran egoísmo del propio destino); hay que ser un hombre que hizo algo más de bien que de mal»;^d y bien, a pesar de esta moral y, lo que es más disonante, a pesar de su suprema elegancia de inspiración egocéntrica severa, tiene Quizagenio

^a Nótese la hiperbólica descripción acumulativa, recargada, barroca del espectáculo operístico, en contraste con la solitaria simplicidad de un sujeto en íntima relación con el arte de la música.

^b El uso de diminutivos «pieditas», «guitarrita», «instrumentito», «almita», refuerza la configuración de un mini-mundo, no exento de ternura y simpatía, pero también deja su impronta de condescendencia arrogante.

^c La seguridad seductora, la pizca de infatuación y el discurso moral de Quizagenio se contraponen a la figura de Simple.

^d La Ética instala su combate en el egoísmo, todas las formas de altruismo y desinterés conllevan un alto sentido moral.

ci.2 <paredes del corral>

ci.2 <de que creo hay>

dos envidias^a —y la envidia es la más dura inelegancia de personalidad, falla en el egocentrismo (se debe ser, hasta que no se logra la Pasión, cerradamente egocentrado, y en el amor absolutamente sin-yo)—: envidia a los mozos de bar el envidiable placer táctil-muscular de correr el trapo sobre el mármol mojado de la mesita en que se ha volcado algo, y lo consumado del efecto secante que sin embargo nadie cree al ver correr el trapo muellemente; pero más envidia a los mozos de almacén la delicia de lanzar los vasos, teteras, jarras, deslizados sobre el enrejado de la mesa de bebidas.

Entonces Petrona replica a Quizagenio:

—Me parece de alguna insolencia su presentación a mi persona aquí, por más cortés y amable que sea.^b

—Verdaderamente, señorita Petrona, que me gustaría poder decirle a usted aquí, en este momento, lo que le expresé en una circunstancia semejante, en otra novela, a una joven muy parecida a usted en encantos, aunque no tales. Recuerdo que le dije: «Es muy duro, señorita Luciana, esa mención de insolencia. En verdad me afecta un verdadero impulso a desistir de su visita». Esto último es lo que no puedo decirle a usted señorita Petrona. Así que le diré, porque hoy no me siento con ánimo para desistir de una visita, simplemente: la seducción y lo imponente de su presencia alteran mi lenguaje y mi apostura y he podido parecerle insolente. Pero me libraré muy bien de desistir de mi visita^d como lo hice en dicha otra novela con la señorita Luciana. No podría privarme de prolongar el coloquio que me deparan las circunstancias con usted.

Otras mieles y alguna copla improvisada han hecho feliz este día de Quizagenio (deseoso de contarle todo a Dulce-Persona) y el secreto de «La Novela» está por ahora asegurado.

^a Las dos envidias, de aparente trivialidad, recortan dos acontecimientos «simples» en los que la sensación concreta toma su placer; el rescate de las inadvertidas acciones placenteras en la vida cotidiana es todo un trabajo para el intelectual. La felicidad de Simple y de Quizagenio coexisten y convergen pero son diferentes.

^b Petrona replica un supuesto parlamento de Quizagenio que el lector no conoce; queda sobreentendido, pero no dicho.

^c Quizagenio se cita a sí mismo asimilando la situación y su interlocutora a «otra novela»; su desempeño ficcional tiene antecedentes, el discurso literario se construye en la intertextualidad.

^d El personaje afirma que no desistirá en su cometido de visitar y conversar con Petrona, pero el narrador toma la palabra y da por terminado el episodio; se muestra el rechazo de «entradas» y la torpeza del «seductor» para «iniciar» la visita; el resto de la historia no es pertinente para este relato de «comienzos».

CAPÍTULO IV

Carta a la sombra alejándose del amador de la Eterna, joven señor Porcio de Larrenave, por el camino de su olvido de Ella.^a

Evanescente caballero, señor del Olvido.

Cuando, más que el rumor de tus pasos —el silencio que^b pasa sobre tu figura caminante— la indiferencia de todos adelanta en el vacío tu soledad, te detengas a un reposo, esta carta pueda que te alcance y crearás entonces sentir distante el golpear de otro paso abrumado, comenzando el camino que seguiste, empezando la lección de tristura que sufriste.^b Ah, dirás,^c debe ser el que ocupó mi lugar de preferencias junto a la Eterna, el que inició cuando yo concluía, llegó inocente y causó en el mismo día mi partida, y no sabrá que hay un lugar una sola vez junto a la catadora de almas. Tendrás comiseración entonces de mí. Tenla.^d

Me dije al conocer a usted: cuando se mira así, los ojos cerrados vueltos oblicuamente al suelo hacia delante o hacia el tablón de la mesa a que estamos reclinados y en que nuestro abatido busto hace su sombra insignificante, como vi

c.38 <todos aquellos>

m.a. <se detenga>

c.38 <tristura que bebiste>

c.38 <de mí; tenla>

m.a. <casi cerrados>

c.38 <delante de muchos pies>

^a El género epistolar rige las relaciones amorosas de encuentros, desencuentros y rivalidades; en algunos casos puede rastrearse lo paródico, pero también la inquieta debilidad de Macedonio por las cartas. Este personaje no vuelve a aparecer en la novela, es un pretexto para la carta, es un olvidado, es un no-existente más.

^b Nótese la complejidad sintáctica de esta cláusula destinada al rival en marcha hacia la soledad; el movimiento atribulado del sintagma dramatiza el difícil camino del Olvido.

^c El discurso indirecto mediatiza la presencia del «otro-yo» que se viene a suplantar; el lugar es el mismo pero los sujetos han cambiado.

^d El enunciador reconoce la utopía de ocupar un lugar ya ocupado, no sólo advierte el despropósito de su cometido, sino que se sabe digno de lástima.

a Porcio de Larrenave hace cuatro años, la noche en que conocí a la Eterna. ¿qué es lo que se ve?

Ahora, hoy, ya sé lo que es. Sé que se mira así: el camino después de Ella, el trazado por Su Olvido, el que encerraría los pasos de él desde esa noche, el que también queda para mí desde esta noche.

¿Cuánto tuvo para tí de dolor, señor Larrenave, esa calle? Dime cómo se le quita dolor, un poquito siquiera, a ese camino. Tu experiencia me sirva para no sufrir tanto como tú. ¿En qué se piensa andándolo? Durante todo él, mejor sólo en Ella pensar, ¿no es verdad?^a Pensar en su belleza, en la Eterna siempre, dar a comer al dolor nuestra vida y cuerpo.

Usted me miraba esa noche, Larrenave, con piedad y malicia y callaba siempre entre todos. ¿Adivinó ya al ver la primer preferencia de ella por mí, que tanto le punzó, que habría de llegar día en que practicara yo el camino de usted?

Téngame piedad: la única compasión que quisiera para mí en este comienzo terrible es la de usted.

Dolorido por usted^b también. Suyo

El Presidente^c

m.a. <¿Dime... camino?>

c.38 <yo> agr AO

^a Las interrogaciones retóricamente concatenadas vectorizan su fuerza apelativa hacia un destinatario, que en el juego especular devuelve la semiosis hacia el propio sujeto de la enunciación; se pregunta al «otro» lo que se cuestiona a sí mismo.

^b «Téngame piedad/Dolorido por usted»: el paralelismo y el quiasmo entre el destinador y el destinatario cierra el círculo epistolar.

^c «Con esto dejo dicho al Lector que el primer conocerse del Presidente y Eterna fue un deslumbramiento que se manifestó sin medida como de un inexperto pensador cual él y una Eterna tan majestuosa y profunda en sus sentimientos como suspicaz y maestra en resortes de las auto-ilusiones, los juegos fáciles, del masculino creer amar. Así que mucho tiempo transcurrió antes de que el Presidente buscara el nuevo encontrarse habiendo tomado peso y lograría apasionarse sino de ella.

Así se puede recorrer de vuelta al camino de Larrenave o una Eterna nos hablaría siempre, dolor no resistible, pensó, para todo el resto de mi vida.» agr. MF.; incluido en EP. El texto agregado por Macedonio confirma la compulsiva presencia del autor-narrador y su complicidad sostenida con el lector; la «transcripción» de la carta introducida por el título, requirió la «glosa» del narrador.

CAPÍTULO V

— Dulce-Persona: ¿Qué tenemos hoy en «La Novela»?

— Quizagenio: Todo lo que quieras.

— Hoy nos tenemos a nosotros.

— Entonces tenemos la alegría de Dulce-Persona.

— Y la del Presidente. Que un día por lo menos sea feliz.

^a — Pero mira, Dulce-Persona, allí está la dama visitante.

— Ojos negros; es hermosa; triste; es seria y atrae. ¡Cuán-
tos somos los tristes Quizagenio! Ojos negros tenían que ser
los de ella. Se inclina suavemente.

— ¿Cómo sabes que tenían que ser? Ningún médico puede predecir que el futuro recién nacido tendrá que ser de ojos negros. Yo predigo que tus ojos azules son los mejores y más negros que quieras.

— Si mandó primero una carta^b es que se conocen.

— Se conocerán, pero seguro como que hay cuentos buenos y listos para decirlos, es que si le preguntas a él de qué color son esos ojos no lo sabe.

— Te equivocas del todo, pensador; ella le interesa mucho.

^a Este diálogo entre Dulce-Persona y Quizagenio, hasta el primer subtítulo, formaba parte del cap. III en la redacción primigenia, según m.29 y ci.1. Los cortes operados sobre la primera versión, con intercalación de textos breves, ponen en evidencia el empeño en atacar las secuencias lógicas y cronológicas del relato tradicional. En cuanto al breve diálogo que encabeza el capítulo, al igual que en los demás capítulos se registra en folio correspondiente a ci. 2; no figura en copias anteriores. Esto indica que los encabezamientos fueron concebidos en forma conjunta en la redacción posterior al 38, entre 1940 y 1942, posiblemente.

^b Nuevamente lo epistolar en las relaciones que entablan los personajes, pero las cartas (escrituras) femeninas se mencionan, no se la muestran al lector.

—¿Cómo te estás preocupando, Dulce-Persona! Sufres inútilmente; no hay ningún interés de él en la persona de ella: debe tratarse de los planes de él.

—Y te equivocas en otra cosa: lo primero que observa en las gentes es el color de los ojos y...^a

—¿Entonces hay más primeros?

—Y la voz.

—Pues en estos dos primeros le ganas tú a ella.

—No critiques mi gramática, Quizagenio.

—Tienes unos ojos mandados a hacer para atender un buen cuento.

—¿Qué chancero estás, Quizagenio!

—Estoy triste, al contrario, Dulce-Persona: siento el desmayo de ser sólo escrito, cuando pudiera no escrito sino real estar así; el hundimiento que la máquina de cine imprime a los personajes que proyectó delanteros, en primer término, en el momento en que caen en el beso y hay que alejarlos de la visibilidad. Dile al señor autor, Dulce-Persona, que quedamos sólo escritos cuando nos tenga sufriendo.

ci.1 <Cuando pudiera... así>
agr.AO

ci.1 <Dile al... sufriendo.>
agr.AO

—Todos tristes!... pero te diré que es la primer vez que me haces cumplidos.

—Siento amor y por eso quisiera vida ahora que es cuando en los cines se borra maquinalmente a los personajes, y cuando en las novelas debiera dárselos vida. En esto serían sublimemente superiores al cine.^b Siento amor y quisiera una vida ahora que ese amor la haría feliz; y entonces pienso con miedo que quizá en el mismo instante el novelista alza su pluma del papel y ceso.^c En fin ¿quieres que siga en cumplidos? Tu boca...

—Tu boca debió decir antes que el primer cumplido fue el mío pues hace poco rato te dije que eras agraciado de persona, como también bueno.

—Ahora sí que me voy: allá pasa el cochecito de la señorita Petrona con el legítimo contenido de su persona.

Se despiden.

^a Siendo la mirada una generadora de escritura, no es extraño el privilegio de los ojos; dice el autor en su *Autobiografía de encargo*: «...pupilas de inútil color azul pues veo el mundo bajo los mismos colores que lo ven los ojos negros», OC, IV, 84. Todos los testimonios de amigos recuerdan «la miradas de Macedonio».

^b El cine con sus recursos de realismo y verosimilitud resultaba espurio para la concepción estética del autor; admira profundamente a Ch. Chaplin.

^c La amenaza de cesar la escritura, puesta en boca del personaje, se concreta en el cap. X en una exhibición del poder de «autor», cf. pp. 208-209.

El cese de un tic tac de reloj^a

—Dulce-Persona: Lector, necesito tu calidez, tu aliento sobre esta página de desaliento. Inclínate más; es tan triste toda existencia. La Dulce-Persona hoy está triste.

—Lector: Cómo cambiaría yo mi pesadez terrena por un ser de tu levedad, de tu palidez. ¿Por qué estás pensativa, Dulce-Persona?

—Porque todo sentir es triste. He tenido un instante de soledad, de helidez.^b

ci.1 <... ¡tibia Dulce-Persona.>

—¡Valiera la vida para prestar su hábito a un personaje atribulado!

—Pero ya es bastante con que uno a otro nos pensemos.

ci.1 <uno al otro>

Un saludo de ciprés

En esta tarde, mientras los follajes y el polvo del suelo dan la música inicial de una garúa estival, el Presidente, solo en la estancia, siente el desesperado pedido de Pasado que irrumpe en su conciencia^c clama su alma por recobrar aquellas noches de hogar que transcurrían para él en la contemplación y cuidados de la respiración de los cinco seres, esposa y cuatro hijos, unidos bajo aquel techo.^d A eso de las once todos dormían, y dejando su escritorio o su sillón hacía el recorrido de todas aquellas figuras amadas, los cuerpos denunciados por las ropas de cama, las cabezas, las manos. ¿Ese pasado no podía tenerlo más?^e

c.47 <En el atardecer> agr.MF

c.47 <... esposa y cuatro hijos>
<el hogar filial> agr.MF
c.47 <escritorio o su sillón>
<«exámenes»> agr.MF

^a Los dos textos breves que se intercalan experimentan el estallido del relato tradicional e introducen la simultaneidad de lo discontinuo, un mundo posible construido con instantes, fragmentos, encuentros, etc.

^b La sensibilidad en la ficción macedoniana conlleva la fe en el amor y el alcance de la felicidad, pero al mismo tiempo, un aura de tristeza, de melancolía y desamparo.

^c El Pasado irrumpe transformado en presente perpetuo, un instante que se ha vuelto eterno; nótese la «contemplación» como matriz de la memoria, de la reflexión y la escritura.

^d La precisión de estos datos coincidentes con la biografía del autor muestra una clave de la estética macedoniana: toda su producción artística es autobiográfica, paradójicamente esa producción de «nuestra» discontinuidad irreducible entre arte y vida en su concepción. Todo acontecimiento puesto «en arte» es «otra cosa», de ahí que toda autobiografía sea «apócrifa» por definición.

Una de las cinco «páginas sueltas de novela»^a

La señora que se recuerda en la conversación de Dulce-Persona y Quizagenio era la augusta mujer a quien el Presidente dirigiera seis años^b antes la siguiente carta, tan descuidada en la redacción por la agitación de esos días de su vida, como ardiente en el tono:

Buenos Aires, julio de 1922

A Eterna

No puedo pasar momentos sin pensar en usted.

No puedo captar todavía el total de impulsos que agitaron la conducta de usted hacia mi desde el teléfono del viernes a las dos, es decir la mañana del sábado, ¿recuerda usted? hasta hoy.

He sido castigado enérgica y tiernamente por la valentía y sensatez de una gran mujer, sin igual en lo que he conocido, discreta, piadosa, activa, pura, y mi orgullo, no ha sufrido. Antes bien, el pavor de perderlo todo, inseguro de mi atracción y en estos días, calmado, extraviado por su constante benignidad, no por infatuación sino por insidia de la confianza, de la fe en la felicidad que nos posee y adormece de pronto. Todo goce de compañía suya me hizo humilde; sólo el temor rigió mi conducta ante esa admonición primera que oigo de sus labios; el orgullo no tuvo reacción alguna. Desde que la conocí, la comparación de valías y gracias entre usted y yo se definió al punto, y viví temeroso, sumiso entreviendo siempre la hora en que, en mi inferioridad,^c no pudiera retenerla, en que la perdería. Nada consideré ahora sino lo que podía perder de usted, hasta el verla quizá; injuria o halago para mi persona ya nada eran para el amor propio.^d

En la noche del sábado una esquizéz, una actitud ator-

ci.2 <orgullo que quizá es duro, desmedido.>

ci.2₁ <de perder del...>

ci.1₁ <por la constante...>

ci.1 <infatuación que nunca verá en mí>

ci.1 <conoció a usted>

^a Se retoma la redacción primera del cap. III, según m.29. En ci.1, se intercala un folio con los párrafos anteriores «El cese...»; «Un saludo...»

^b Es factible que el enclave histórico del texto «seis años antes», «1922», se ajuste al momento de producción de la escritura puesto que su inclusión en m.29 permite constatar la articulación de los datos. Con todo hay variantes: m.29 y ci.1 <mayo de 1922>; ci.2 <julio de 1922>; EP <julio de 1923>.

ci.2₁ <...todo en un instante que siempre temí.>

ci.1₁ <condescendencia suya me había alzado de temerlo.>; <calmado> <benignidad> agr.MF.

^c «temeroso», «sumiso», «mi inferioridad»: el amante masculino se muestra siempre en total indefensión frente a la amada con atributos de activa seguridad; esto se relaciona con la imagen amante-niño.

^d La desarticulación del yo en el todoamor no es compatible con el amor propio, el orgullo, el egoísmo, el destino singular.

mentada en su constante claridad de tono y gesto me la mostraron retenida en la infaltable espontaneidad suya indecifrabable. Pero ya tenía cubierta mi esperanza, el corazón cubierto, como dice el español, desde el teléfono del sábado al amanecer.

¿Cómo había cambiado el semblante de las cosas que todas me hablaban tan cordialmente en los días que veníamos viviendo, en la bonanza profunda de nuestro trato que yo había gustado tantas semanas y cuyos días ahora terminaban! Quizá no tendría ninguno más.

Yo llegué de nuevo a casa de usted la noche del domingo con un último día en mi espejismo íntimo. Pavor del más imperceptible desabrimiento en la actitud que iba a ver en usted al trasponer su puerta,^a era lo único que había conmigo ahora. Y usted, esperándome, me franqueó aquella y me otorgó otra vez el precioso acogimiento que engañó siempre de ensueño el instante de verla cada vez. Supe entonces recién que había llamado a mi teléfono, estuvo siempre en agitación, me esperó largos momentos próxima al vestíbulo para recibirme, preparó flores para darme, que mucho más por pasión que por caridad, inmerecida abnegación puesto que tras ella, usted lo había dicho, un porvenir no podía empezar.^b

Qué hora oscura tuvimos y lo que menos atiné a ver fue que usted sufría.^c Injusto fui yo que soy y he sido en este trato ennobecedor que me acuerda, el más feliz y libre de los dos.

De este recuerdo nunca nacerá una rebeldía, de mi orgullo nada queda ni lo quiero nunca donde esté usted o su recuerdo. Es una santidad lo que ansío que reine siempre en mi pensamiento y trato con Eterna. Algún día pretenderé que mi espíritu se poseione de poderes tales que me sea dado trocar por una sin límites la frase que denomina hoy y por mucho tiempo el sentido de lo que ahora sólo es un coloquio de la simpatía.^d

Mas esperaré tanto y tan quietamente, que quizá sea usted

^a «Yo llegué»/«trasponer su puerta»: una vez más la escritura se regodea en el «umbra» de una situación, de una vida, de una relación, etc. La escritura es una táctica para hacer eterno el instante del encuentro, del inicio de algo inolvidable.

^b Otro comienzo que no tiene porvenir, otra inauguración que tiene su sentido en sí misma, no porque dé apertura a «otra historia», o al «resto de la historia»; ella misma es la historia que vale la pena contar.

^c En esta relación amorosa el sufrimiento está implícito por ambas partes, el discurso va del tú al yo ponderando sufrimientos paralelos.

^d La utopía de lograr una frase «sin límites que suplante el «coloquio» es un supuesto que alienta toda la dinámica de la escritura macedoniana; toda su producción es un único discurso que conversa con «el otro» sin tiempo, sin géneros, sin egoísmo, sin muerte.

m.a. <en mi ánimo>

m.a. <esperándome tan presurosa, me>

ci.1 <que Ud. había>

m.a. <dármelas, que sufrí mucho, y no por pasión sino por caridad> <Ud. habrá dicho, un porvenir de pasión no podrá empezar.>

ci.1 <que Ud. me acuerda>

quien se inquiete dolorida de mi sufrir mudo, y generosa como siempre, o quizá, como yo le ruego y ansío, *apasionada*, humilde de ternura, no compadecida, sino gozosa, venturosa de darse a la plenación del inmenso sentir de identificación, de amor, tú, ardorosa mujer hables primero.^a

Tú la que más sufre, más brega, más es y da, la que alecciona y nada tiene que aprender, nada del alma le es ajeno, la

Eterna.

Y en verdad, Eterna, hay un mundo de cosas que descubrir en su alma de estos días. Una frase suya en el teléfono último del amanecer del sábado fue el primer anuncio —por el acento y el momento de decirla, no por su fría acepción— de huida de nuestro bien.^b ¡Cuántos otros desencantos habrá tenido usted de mis desaciertos y defectos!

Yo creo ver otros; y me atrae en pesadilla buscarlos todos.

Tenía que ser así. No se puede ser grande frente a usted ni esperé nunca serlo al conocerla, al llegar a usted, sino aprenderlo con usted. Y aun: quería aprender, no inventar, mi santidad de pasión.^c Esperándolo todo de la pasión, viví hasta hoy sin ella, queriendo aprenderla bajo tormento, desesperaciones de comparación, con la beldad de espíritu que algún día encontraría. Y aun ahora conociendo a usted vivía más de sus perdonos que de martirios de purificación y de fe en mí; vivía de la felicidad de hallar viviente y definida a la Belleza que sería modelo de mi virtud.^d

¡Qué apiadante y augusta inquietud la de usted en esos dos días!

Qué riqueza mostraba su ser en los afanes abnegados de limitar en mí el dolor que era ineludible infligirme.^e

Yo fiaba en su perdón, nada más, antes. Y ahora: creía ser el que sufría más. ¡Qué deslumbramiento fue usted!

Perdón.

Las gracias de ternura, de energía, de sensatez, de tacto

^a La espera y el silencio del amante dolorido van construyendo este discurso epistolar que requerirá la palabra de la amada; en rigor este texto ya rompió el silencio primero.

^b El lector desconoce en qué consistió esa conversación telefónica tantas veces aludida; el discurso se articula sobre un supuesto que no se explicita ni en esta carta, ni en el resto de la novela.

^c La fe, el altruismo, la santidad configuran una mística del amor y la pasión.

^d La Ética y la Estética unidas en la definición de la Belleza, confluyen en el sentido místico macedoniano del amor.

^e El discurso místico-amoroso lleva la impronta de la religión cristiana (tormento, purificación, martirio, virtud, abnegados, dolor, perdón). Hay una translación intertextual de lo religioso a lo profano, que no se agota en una lista de palabra, sino que abarca una manera particular de relacionarse con el ser hipostasiado.

que reflejaban en su acción en estos días en que aun en el intrincamiento de tal conturbación no la abandonaron, ni su fantasía ni la sutil travesura suya en el afecto, exceden a todo lo que presentía yo cuando en el poemita «Fuiste la Noche, triste y engalanada» le dije que no la adivinaba, que no la alcanzaría.^a

Yo no creía ignorarla tanto y que alguien me enseñara y excediera así.

Mientras usted cree, quizá, que yo estoy mortificado de amor propio y desesperanzado de reciprocidad de afectos, yo sólo me asombro y me humillo de medir el delicado cariño por mí que ha nacido tan pronto en las lozanías de su sensibilidad. Que yo no haya entrevistado el crecer de su cariño me avergüenza: me denuncia lo yermo de mi sentimentalidad, y traiciona que yo no creía merecerlo.

Comprenderá usted así por qué yo^b no tuve esperanza alguna cuando sonó el primer aviso, cuando luchando consigo misma se determinó penosamente a despertarme de mi ilusión.

De tan poca esperanza como hube yo al iniciarse nuestro conocimiento, había pasado como un engreído vulgar a concebir la posibilidad de todo nuestro destino. Y no era engreimiento sino encantamiento, y fe en las fortunas de la Pasión.^c

Algo concreto tiene que haber mediado no para que usted cambie, pues siempre procuré acostumbrarme a la movilidad de sus direcciones sentimentales. Pero ya me avergüenzo de estos análisis de los acontecimientos que brotan o se enlazan a nuestras escasas entrevistas y conversaciones.

No sufras más,^d sensitiva criatura, que con tan agradecida felicidad por mi reaparición y por el dejarme de aquella vicisitud y el rehacerse del rumbo perdido de nuestra comunión de existencia, te mostraba el día último tan jubilosa y trémula de reconciliación con la vida. Vuelvo a ti para siempre y acepto presuroso, intimidado del duro riesgo salvado, los límites, que si los impones es por ineludibles.

m.a. <de estos días>

m.a. <no dejaron de>

ci.1 <movilidad... y conversaciones.> agr.MF

ci.1 <sufras yo más>

^a La comunicación femenina se cumple a través de la acción mientras que el hombre se comunica con poemas, cartas, diarios, novelas.

^b «Yo no creía ignorarla»; usted cree... yo estoy mortificado; «Comprenderá usted... yo no tuve esperanzas»; la dialéctica usted/yo que el discurso instaura explícitamente se haraca entre creer y no creer, lo que refuerza la configuración mística de la relación amorosa.

^c Se contraponen «conocimiento», «concebir», «engreimiento» a otro conjunto: «encantamiento», «fe» y «Pasión», dos universos que el discurso macedoniano transita sin escamotear las dificultades que esta travesía le ocasiona.

^d La última cláusula introduce el «tú», quebrando la distancia en el tratamiento que se había propuesto con el «usted»; el acercamiento en la estrategia enunciativa contrarresta los «límites ineludibles» impuestos por la amada.

¡Eterna!^a

El autor: He aquí una carta que ningún gran autor de gran novela, parecida a ésta, habría redactado tan deficiente, tan excesiva de palabras y tan sensible, tenemos que decirlo.^b

El Presidente, muy desocupado por lo visto, nunca se vio tan mal redactado y he aquí lo objetable de que personajes de novela se tienten a escribir cartas particulares (pues es notorio que se trata de correspondencia privada no destinada al público lector pues faltan todos los datos para entenderla y adivinar su desenlace, sino a persona que ya sabe todo lo que le van a decir y puede pasarse aún de leerla, abstención muy sensata cuando el novio — no puede disimularse que lo es el Presidente aunque se expresa con un máximo de confusión al respecto — deja que lleguen sus cartas^d a casa de la novia como si no se hubiese entretenido bastante con escribirlas, pudiendo hacerlo y luego quemarlas, diciéndole a la novia, al visitarla: «te escribí una espléndida carta que me complació mucho, pero naturalmente no te la envié pues era sólo para conservar mi agilidad literaria.»^e

Y así la Eterna cada vez que se veía con el Presidente le preguntaba: «¿Me escribiste alguna carta?»).

El Presidente alude en la precedente carta por la primera vez^f (sin duda lo hace frecuentemente en sus conversaciones a hurtadillas de la novela), a sus coloquios telefónicos con la Eterna. (El teléfono a oscuras, perfección de sólo hablar oral sin espectáculo y sin gesto).^g

Es cierto. Todas las noches se hablan largamente y siempre la Eterna concluye con un cantito lloroso y rebelde de niño^h a quien algo se le niega, y pasa luego a la Palabra para

^a Abarcando todo el texto de la carta, escandido por las palabras que ocupan solitarias un renglón, se constata un equilibrado esquema: «Eterna», «Perdón», «¡Eterna!». Las invocaciones enmarcan la palabra clave del amante.

^b La irrupción del autor es violenta; a renglón seguido del fin de la carta introduce su comentario descalificante en franco duelo con el Presidente.

^c Antes se criticó al personaje, ahora se afirma que «nunca se vio tan mal redactado». El narrador se atribuye los enunciados, cierra toda posibilidad de perder el control de la ficción.

^d El género epistolar ha sido para Macedonio una táctica privilegiada para articular las complicadas relaciones entre la esfera de lo privado y lo público.

^e El ejercicio literario escribe cartas transponiendo modelizaciones primarias (vida cotidiana-privada) a las modelizaciones secundarias (literatura, periodismo, ciencia, etc.); y a la inversa, la correspondencia privada incorpora modelizaciones secundarias; Macedonio practicó ambas opciones con maestría, explotando el cruce semiótico en chistes y reflexiones estéticas.

^f Se amaga elucidar el supuesto, pero finalmente no se aclara el asunto.

^g Cf. «El cine mudo y sin membrete es un tipo de arte puro preciso, como la palabra escrita o hablada sin gesto, inflexión ni lujos de bella voz.» OC, III, 255.

^h Véase el paralelismo en las actitudes añejadas de los amantes; este sesgo se contrapone al «maternalismo»; en este caso ambos amantes son niños.

ci.1 <para lo que faltanle>

agr.MF

ci.1 <pues faltan>

ci.1 <se hubiera>

ci.1 <(«te escribí... alguna carta?»)>

ci.2 <(El teléfono... sin gesto)>

agr.AO

decir: «Yo quiero hacer todo lo que yo quiera. Que me dejen esto y que además me den muchos mimos hasta dormirme, y que entonces sueñe cuanto me guste y quien me ame piense y sueñe en mí».

—Aun no lo aprendí; mañana me acercaré más.

—Pero hoy ya no lo fue; hubo otro sin amor perfecto; ese día más es irreparable. No, el pasado no es irreversible; me lo dices siempre.

—Sí, hay toda Esperanza: cuando los días de amor perfecto son más que los de torpeza, olvido, languidez y aprendizaje, el pasado cae en la nada.

—¿Y después nuevamente cambias?

—No, el amor perfecto es opción definitiva por una eternidad.

—No piedad, no piedad, Presidente. No piedad.

Instante en que todos, al irse a acostar después de interesante plática, están preocupados con problemas, que tal vez resolverá el sueño^a

ci.2 <, problemas que>

Presidente:^b La Alucinación del pasado como culminación en Novela; poder de una situación y escena igual sobre sentimientos que hayan cambiado, como tiranía o confusión.

Eterna: Olvido absoluto; olvido por gran presente; olvido de la persona a que se habla o mira.^c

Dulce-Persona: Queremos distintamente, a veces encendemos, a veces apagamos luz; ver y no ver; que se nos vea, que no.

Quizagenio: Prueba de arte en el novelista; trasuntar los estados emocionales de un boxeador a quien se cuentan los diez segundos.^d

Deunamor: Lucha entre pasión actual, amada actual (su imagen) y recuerdo de persona muerta.^e

Pero Simple no está preocupado como sus amigos por

^a El único documento de este párrafo es la ci.2, lo que permite inferir que fue intercalado después de 1938 y antes de 1947, probablemente 1940-42.

^b El subtítulo introduce nueva ruptura en el texto: tras la carta íntima, lírica, discurso poético de un personaje, el narrador adopta la enumeración, un inventario que retoma el poder de decisión y distribuye funciones.

^c Las misiones encomendadas al Presidente y a la Eterna son de carácter metafísico referidas en ambos casos al pasado, al olvido; destacamos que el camino del Presidente sigue siendo la novela.

^d La tarea de Quizagenio se inscribe también en lo literario pero referido a estados emocionales; hay una sutil jerarquización respecto del Presidente.

^e Deunamor, abstracción y evanescencia suma, recibe una misión que sintetiza la tensión presente/pasado, vida/muerte.

problemas, personales o imaginarios pero siempre más o menos lejanos o ideales; tiene que hacer honor a la confianza en él puesta al dejar librado a su idoneidad resolver este problema: con el humo perfumado que sobra de lo que fuman forzados los actores de cine para disimular su mala gesticulación, hacer la ilusión de la Eterna; cómo su Esperanza ha de tejerla Deunamor.^a

—Autor: Tú, lector, que podrías ahora entrarte en mis páginas, perderte del ser y librarte de la realidad y de estos problemas, pues que tienes tanto valor para quedarte real o creerte real, tú, si eres como yo y como la mitad de la humanidad (toda la otra mitad es altruísta pues es tan fácil ser bueno como ser malo, por eso habrás notado que los buenos y aun santos no notan ni se preocupan de que lo son. (Si Leopardi⁴³ hubiera sabido esto, cuántos lloriqueos sobre la maldad humana nos habría ahorrado. (Hablaré en paréntesis sobre el paréntesis;^b he mandado hacer paréntesis de primer y segundo tamaño (yo no sé por qué la aburrida literatura enfática, casi toda de gramáticos, desafortunados a artistas,^c repudia los paréntesis enfáticos segundo tamaño y emplea dos o tres centenas de adjetivos; es decir organización del instrumento Palabra en léxico y sintaxis, como los ferreteros preparan las paletas sin estimarse por ello pintores) tú, lector, deseas para cuanta figura humana los mejores sucesos y tiembles de sus posibles dolores. Por eso ansías que cada uno resuelva esta noche sus problemas y mañana amanezca con su mente tan fácil como su corazón.

—Lector:^d Es cierto. ¡Oh si yo pudiera colarme de noche a vuestras conversaciones y tener siquiera por una hora el ser de personaje! Vida de «La Novela» ¿quién no la suspira?

—Dulce-Persona, que parece escuchar este eco de la Vida: Respirar; ese alzarse de los pechos; los nuestros no se alzan, y ese palidecer y teñirse de las mejillas de los que se aman. Siquiera al pensar en la nada de lo que tú y yo somos, Presidente, palideciéramos.^e

^a Las misiones de Simple y Deunamor son complementarias, porque ambos representan aspectos contrapuestos en el mundo narrativo de Macedonio.

^b Un meta-paréntesis muestra una reflexión minuciosa sobre los materiales de trabajo; el experimentalismo se emprende en todas las direcciones.

^c Los «gramáticos» someten el lenguaje a reglas y normas estrictas, que resultan incompatibles con las exigencias exploratorias del arte macedoniano, de ahí que sus incursiones literarias sean enfáticas, las «dindezas de redacción» son espurias y de «mal gusto».

^d La escena y el diálogo quedan dominados por autor/lector, los supuestos insoslayables del discurso literario; esta hegemonía discursiva intenta mostrar que la «obiedad» no es conducente en un proyecto estético experimental, se impone analizar «en texto» las relaciones entre tales supuestos.

^e Entre autor y lector se instala el discurso del personaje, diferenciado por su imposibilidad de volverse un sujeto empírico.

ci.2 <cuántos aburridas>

Unos quieren la vida, otros quieren al arte. Sólo Deunamor está feliz en su ser. (Tirones entre autor y lector para arrastrar a éste al desvanecimiento de sí en personaje.^a El lector lo desea, pero no se atreve a renunciar por siempre a la vida, teme quedar encantado por la novela. No sabe que el que entra a la novela no torna).

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

—Lector: ¿No soy yo?^d

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

—Simple: Habilitaremos en «La Novela» un pabellón de los lectores ganados a su encantamiento.^e

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

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

ci.2 <de él en>

ci.2 <novela de ella>

ci.2 <, es decir habla>

^a Los «tirones» entre autor y lector exhiben sus condiciones semióticas en tanto estrategias textuales de base y sus condiciones en tanto sujetos empíricos participantes de un cierto dispositivo simbólico. Como la novela, Vida/arte, vuelven a presentar sus intrincadas ligaduras y exigencias.

^b La argumentación de autor se refiere no sólo a la «seducción alucinatoria», sino al lector como «actante» necesario en el andamiaje textual.

^c La ejemplificación resulta magistral: un juego metafórico entre lo singular/histórico/empírico y lo genérico/acrónico-atópico/semiótico-abstracto. Los rituales de la actividad lectora se cumplen en el cuerpo y con el intelecto, en determinaciones y condicionamientos de ambas partes.

^d La pregunta del lector articula el sujeto empírico y el sujeto hipotético con la instancia actancial del personaje; las respuestas pueden ser varias e igualmente válidas, de ahí que el autor se expida dubitativo.

^e Los lectores «ganados» por «encantamiento» constituyen un tipo de lector que responde al «modelo» denostado por este proyecto; por ello la propuesta se pone en boca de Simple.

^f «Y nótese que lo que espero de esta constante contraposición paralela, en la mente del lector viviente que tengo en usted, al surgir el efecto simultáneo de la atenuación de las figuras o fantasmas de la novela leída por el relieve que asumen los protagonistas de la novela de leyentes, es que el lector, usted, viviente, dude por instantes de ser existente que lee, y se estremeza de creerse por instantes sin más ser que el personaje leído.» OC, IV, 91.

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

CAPÍTULO VI

(Para llenar la ausencia de seis años y sus dudas).^a

¿Llaman?... Es mi amor.^b

Hay belleza:^c para acariciar

El ansia de un mundo,

Para adormir en laxitud de logro

La peregrinación de esa busca descaminada y presintiente

c.38 <Mundo>

c.38 <Logro> m.a. <La laxitud>

c.38 <Busca>

Que es sentido de la realidad.^d

Busca sin conocer camino ni cómo es lo deseado,

Qué será aquello que le tiene guardado aplacamiento

c.38 <Realidad>

m.a. <mi qué se desea>

c.38 <tiene en guarda>

Y trocará su dolor de sed en delicia

En todo el sueño de lo real:

* Hay Belleza: para detener todo el Dolor.

c.38 <Sueño> <Real>

Respirantes, Humanos, los que, innumerables, cocéis incessantes el aire del mundo, pedido sin tregua en vuestros pechos, y lo elevan vuestras bocas eternamente abiertas a un

^a En m.a. en el ángulo derecho del folio ME anota con lápiz <Cap. III junto a la carta del Presidente, y para llenar la ausencia de 6 años y sus dudas>; en caso de que se tomara la muerte de Elena de Obieta como inicio de la ausencia (1920) se podría conjeturar la escritura de este texto hacia 1926.

^b Tanto en m.a. como en c.38, el poema no está dividido en estrofas, sino que forma un único cuerpo, tal como aparece en EP.

^c El poema abre y cierra con la misma afirmación: «Hay belleza». Esta certeza enmarca la «busca», «la peregrinación», la duda acerca de «lo deseado»; también son claros los fines de la belleza: para estimular el deseo, el placer y «detener todo el Dolor».

^d La fe en la Belleza adopta caminos muy singulares en eso que se denomina «sentido de la realidad» efectuando sus transformaciones en el «sueño de la realidad».

cielo eterno, seres del latido y la voz que se alegra o se ahoga, que pide, quizá todos los días, el cesar y la eternización alternante, hay belleza para darnos toda la intelección del Misterio, y para parar todo el dolor.^a Mas ¿dónde está? ¿En el Arte, en la Conducta, en la Intelección, en la Pasión? En Cervantes, en Beethoven, en Wagner o en algo del delirio mayor: en la entonación adorante, deslumbrada del Hombre de Walt Whitman? ¿Dónde está Belleza, la aclaradora del «ser» e hipnotizadora del Dolor? ¿Dónde está Belleza? ¿Dónde llama?^b

¿Llaman? ¿Verdad que llaman?

Es la Eterna,^c aquella sola en quien el Secreto, amigo nuestro, halló el seguro, que viene para que escribamos esta página, dicha sólo a nosotros,^d en la que nada de nuestro secreto se desvanecerá pues todas las palabras no pueden contarle, que cuando estuviera todo dicho el secreto no se habrá arriesgado, nadie lo descubriera, ni cómo es ni si es secreto en un sueño o en lo real.

c.38 <Latido> <Voz>
m.a. <cesar, otra eternización>
c.38 <Belleza>
c.38 <Dolor>

m.a. <Hombre y Cosmos de Whitman>

pl.s. <amigo de nuestro amor>

pl.s. <contar nuestro secreto ningún>
pl.s. <dicho ningún secreto muy>

^a El texto que sigue al poema, pautado por múltiples comas, adquiere el ritmo entrecortado, tartajante típico de los discursos líricos de Macedonio; la sintaxis abigarrada se articula con el procedimiento anterior tensando las connotaciones y haciendo dificultosa su comprensión.

^b La pluralidad interrogativa disemina la duda acerca de dónde encontrarla, pero no conmueve la fe en su existencia; a pesar de que los nombres propios mencionados también son un interrogante, es indudable que la sensibilidad macedoniana la busca en Literatura o en Música.

^c Ante la primer pregunta «¿Llaman?» el poeta responde «Es mi amor»; ante la reiteración de la pregunta, afirma «Es la Eterna». Ahora la certeza de las aseveraciones permite ensayar un paradigma que une Amor, Belleza, Eterna, en cuyo nudo está «seguro» el «Secreto» de todas las búsquedas iniciadas incansablemente en este texto en particular, pero también en toda la obra de Macedonio.

^d El plural mayestático («nosotros») puede referir al poeta y su amada, pero también al autor/lector cómplices de una experiencia estética intransferible e inexplicable, un «secreto» (¿metafísico?) que puede ubicarse en el «sueño» o en lo «real», o en ambos al mismo tiempo.

CAPÍTULO VII

(La Vida quiere entrarse a la novela)

- Dulce-Persona: ¿Qué tenemos hoy en la novela?
- Quizagenio: Hoy tenemos a Suicidia.^a
- Dulce-Persona: Oh, hálame pronto de ella.

—Quizagenio: Es cuento de «personajes de novela» no de personas que vivieron y lo ideé así porque he hallado en ello un método mágico para que tú y yo tengamos vida, seamos

^a Se conservan manuscritos de MF de lo que parece ser la primera redacción del cuento; de este documento consignamos: <(Dedicado al Coronel F.V. Bosch) (Su título es: Mujer muy de su casa/Muy de su casa sin ella. Pero no tiene nada que ver con el cuento)>. Cabe acotar que este texto no forma parte del m. 29. Se trata de folios independientes, en papel diferente, lo que no permite fechar con precisión su escritura. Se conservan también los ms. de MF destinados a encabezar el cuento de *Suicidia* en Revista *Columna*, anunciando: <La nueva obra literaria de muy próxima publicación en cuya tapa se leerá:

Novela de la Eterna
y la
Niña de dolor Dulce-Persona de un amor que no fue sabido
por
Macedonio Fernández

(De los tres aplausos que hay: el de llamar al «mozo»; el de espantar gallinas de un jardín y de cazar una polilla al vuelo ¿cuál será para esta Novela?)
contendrá el «cuento» que sigue y que su autor se complace en enviarnos para su inserción en *Columna*. Una burla del cuento en una burla de novela, son dos en obra de extremada revisión de Arte al par que de grave, desesperado sentimiento y de ansiosa honrada investigación última de lo estético y desinteresada esperanza de un Arte severísimo, exento de convencionalidad y de sensorialidad.
A eso aspira nos dice Fernández, que nos explica se halla ahora recién salido, pero seguramente salido, de la negación, en lo artístico. No así en cuanto a lo «estético natural».
Auguramos que su obra nueva comportará la más poderosa estimulación a la investigación y la discusión del Arte que se hayan lanzado en nuestro hirviente campo literario, donde el examen y la iniciativa son gustados.>

* personas:^a pues me parece que en el momento en que un personaje aparece en una página de novela contando otra novela, él y todos los personajes que aparecen escuchándolo asumen realidad, y sólo se les siente personajes a los de la novela narrada: quiéralo o no el lector. Hay otro resorte que da «vida» a «personajes» y pediré al novelista que nos está escribiendo que lo emplee con nosotros si éste que voy a practicar no nos da, querida Dulce-Persona, no nos procura la vida, que amándonos tanto hoy, sería feliz para los dos. Ese otro método (ojalá nuestro autor nos esté escuchando ahora, lo aprenda y use apiadado con nosotros) consiste en que los autores de novelas (no han de ser indiferentes a las ansias de sus personajes) presenten a alguno prorrumpiendo en esta vehemente exclamación (sólo en el último renglón de la novela pues hay «personajes» ingratos que aprovecharían al instante la vida que se les da y se irían a vivirla sin quedarse una línea más en la novela).

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

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

—Quizagenio: ¡Pobre autor!^b

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

—Yo nada oí ni malo ni bueno y lo único que me preocuparía es que hubiera en él algo de envidioso y me celara por estas dos magníficas ideas que te estoy comunicando. He notado que no lo hace feliz ver al Presidente dispuesto a escribir un libro y le critica sus apasionadas y elocuentes cartas.^c Quién sabe si vería de buen talante la felicidad que puede darme tu amor en la Vida. Y por mi parte, al punto de prorrumpir la exclamación que he elaborado te tomaría de la mano y huiría de aquí a la Vida, pues te aseguro que esa frase dará Vida.

^a «Mi plan, que quizá nunca realizaré, era hacer la novela de lo que les pasa a dos o tres personas que se reúnen habitualmente a leer otra novela, de tal manera que estas personas que leen la novela se vivifiquen intensamente en la impresión del lector en contraposición con las personas protagonistas de la novela leída. Así que los protagonistas de la "novela de leyentes" parecen ser vivientes, por la constante figura debilitada de las actitudes de los protagonistas de la "novela leída", OC, IV, 91.

pl.s.: <personaje en una novela>

^b Los dos coinciden en tener conmiseración del autor, imagen que se ve reforzada por lo que Macedonio afirma en su *Diario de Vida e Ideas*: «Este libro mío (...) libro sin fin en que se exhibe todo un pobre intelectual que trata de salvar a otro pobre intelectual...» OC, III, 101.

^c El discurso de Quizagenio pone sobre la mesa la rivalidad del universo masculino en el que los hombres se disputan el amor de las mujeres y el poder de la palabra (en esta última se incluyen ideas, literatura, etc.)

pl.s.: <personaje cuenta él un suceso> pl.s.:1
ci.1 <contando un relato el personaje> <realidad, vida y sólo... el lector> agr. MF

ci.1 <lo use>

ci.1 <alguno de ellos>

ci.1 <(esto ha de ser en el)>

ci.1 <en su tarea de personaje>
<(... funciones)> agr. MF

ci.1 <-D-P: Es desatino quizá;>

ci.1 <nada he oído decir de él>

ci.1 <Yo he notado> <al autor ver>

ci.1 <de tomar la>

—Sí, huiríamos, llévame en ese momento, estaré tomada a ti cuando me hables eso.

—Sí, como digo, los dos dijéramos a un tiempo: «Oh, desdichado de mí (tú dirías Desdichada) con este horror que soportamos todo contra nosotros, un dolor y un nuevo dolor siempre, oh cuánto ansiáramos no tener vida, ser sólo un "personaje" de cualquier novela que antes leíamos embebecidos, creídos de que sólo en las novelas había infortunio, desesperación.»^a

—Oh, es verdad, es magia, cada palabra me va alzando, me lleva de aquí, de la nada; siento... soy... Oh, Quizagenio, será verdad, podríamos... retener esto que nos llega. Repite, habla siempre, Quizagenio.

—Yo me confundo, no sé... qué punzada horrible... ay! Dulce-Persona, pudiéramos!... Tengo que llorar; por favor, Dulce-Persona, dime otra vez que sientes! ¿Cómo dijiste, Dulce-Persona?

—Habla, por Dios, di, di pronto otra vez.^b

—Oh, no ¡otra vez!

(—El autor:^c ¡Qué escalofrío! Quisiera darles todas las palabras que piden y pidieran. ¡Cuánta pena! ¿Pero han podido alguna vez las palabras dar lo que ellos esperan? Por suerte, al menos que no sea la Eterna quien me implore por tener vida! En su majestad de persona y acento si esta demanda clamara como en estos pobres jóvenes, si ella pidiera una vida que hasta hoy no ha mostrado querer, que en la frustración de amor de su destino desdena! ¡Qué podría contestar! Si ese amor se cumpliera y en la privilegiada felicidad que sólo el largo dolor de almas augustas puede dar me suplicara hacerla viviente, por magia de palabras de artista, cuán superior sería a mis dones complacerla!)

ci.1 <estaré pegadita> <eso>
agr. MF

pl.s.: <-¡Oh desdichado de mí... Pero no puedo más que llorar.>

pl.s.: <Oh, al menos>

ci.1 <inmensa privilegiada>

pl.s.: <dolor y lo augusto de las almas es capar>

ci.1 <dones de tal>

^a El conjuro inventado por el personaje para lograr vida es una parodia de las novelas que se regodean en las ininterrumpidas desgracias de sus personajes; el tratamiento enfático de tales historias se ridiculiza principalmente en las exclamaciones.

^b La incitación de Dulce-Persona a pronunciar las palabras mágicas para transformar el mundo presenta un sesgo irónico, pero también una inquietante fuerza que hace salir a escena al autor.

^c El autor parece asustarse y cree tener el ser de personaje, atrapado y vencido por su propio invento. ¿Se recobrarán alguna vez? ¡Si quedara apresado * para siempre! Es la décima vez que le acontece: Por dos años todos los días ha tenido poco o mucho pensamiento de estos personajes, y a veces ha conocido el sudor y suspensión de ser él nada más que personaje. ¿Tiene más realidad el sudor y suspensión de ser él nada más que personaje. ¿Tiene más realidad que ellos? ¿Qué es tener realidad? (véase nota a p. 186)

ci.1 <siempre! Lo teme por un momento.>

ci.1 <Es la décima... realidad?>
agr. AO

^d La pregunta del autor acerca de la potencia del lenguaje para «dar vida» no se contesta, es la gran incógnita; contradictoriamente se congratula de que la Eterna no haya solicitado vida, cuando toda su escritura es un conjuro contra su muerte.

—Quizagenio: ¿Qué nos ha pasado, Dulce-Persona? ¿Qué sentías Tú, qué mareo?^a

—Dulce-Persona: Nada... nada.

—Oh, esto ha sido una agonía de nacer, y se ha frustrado. Déjame reposar, que luego te contaré el cuento.

—Mejor no lo intentemos más; es horrible este ahogo. ¡Mejor no saber nunca lo que es la vida!

—Fíate de Quizagenio, no desesperes tan pronto.

(El autor, apurado y cortante en su discurso: Qué difícil es escribir por cuenta propia, lo que se pensó mucho.)

—Quizagenio:^b Yo soy bueno, Dulce-Persona —y quizá un genio—; pero ante todo por bueno, has de tener paciencia con la debilidad que me conoces por aparecer no como personaje sino bajo fórmulas de autor. Así te pido me consentas que presente ante ti el cuento que te prometí,^c y que ahora viene, como si me dirigiera al lector, y con este paréntesis en exordio, aunque lo único que importa a mi alma es estar me hablando contigo, así sea cuando me escuchas distraída.

—Dulce-Persona: Esta vez, Quizagenio, es la primera en que te sospecho una pizca de acrimonia.

—Perdónalo, que yo mismo no la advertí.^d Considera que he aceptado vivir sin esperanza; a veces esto me altera.

(Si perdonáis a un versificador que quiere cambiarse a cuentista^e y acabará como todos los literatos procurándose algún fracaso en el teatro —final ruinoso como el de los artistas de la música en la tonelada musical de una «ópera», castigándose con estas clamorosas denuncias de su poca fe, de no haber sido siempre artistas conscientes en artes tan poderosas en su pureza instrumental^f como la Prosa y la Sonata, con su modesta y descolorida letra de imprenta o con sus parcas octavas que están en todas las gargantas—, que os

ci.1 <por cuenta... pensó mucho.> agr. AO

ci.2 <a un autor que quisiera ser>

c.38 <«sido nunca»>

m.a. <letra escrita y modesta>

^a El que tiene que hablar y hablar es el autor, no Quizagenio; se siente «atrapado y vencido por su propio invento»; su discurso creador que fue cuestionando la relación ficción/realidad, vida/arte, vigilia/sueño, se atomiza de su propio poder, pero también de sus impotencias.

^b Desde este punto y hasta *Suicida*, se registra en c.38; en testimonios anteriores no figura.

^c El personaje-autor repite en la ficción la metódica promesa, diferida, pospuesta con diversas digresiones; si el autor hacía prólogos, este narrador hace «exordios» (inicio del discurso), lo que le da un tono oral.

^d Quizagenio-autor habla de sí mismo en tercera persona, para referirse a su discurso autoral, y en primera en su calidad de personaje-dialogante.

^e El «exordio» de Quizagenio insinúa una escala valorativa en el campo literario, en dirección descendente se pasa de «versificadores» a «cuentistas» y se «acabará» en el «teatro»; no se podrían trasladar tales juicios a Macedonio para quien poesía (Metáfora) y prosa (Novela y Humorística Conceptual) tienen igual valor artístico; en cuanto al teatro, prácticamente no se refiere a él, pero el espectáculo mimético y verosímil, como el cine, no es Belarte.

^f El artista fracasado es aquel que no «tiene fe» (en la Belleza) y que no practica un arte reflexivo, indagador de sus «instrumentos», «conscientes» del trabajo y la técnica de su arte.

prevenga que todos sus relatos se descaminan tan pronto como rozan alguna verdad o misterio científico, forzado el autor por un primor de ciencia^a que no puede vencer y ¡qué diré! cuando, como aquí, veréis rozar dos problemas cual^b el del Automatismo Integral, del arrollamiento de la Conciencia por el Automatismo Longevístico, único imperativo de la vida y cuya finalidad en suplantar el pluralismo vital fatigoso y anárquico por un único Cosmos-Persona, el monoser liberado por fin de sujeción a la pérdida relación de la Externalidad, y en fin del contrajuego al Longevismo que le hace eternamente el antieternozador Reflejo de Evasión (de auto-destrucción) atisbando cada ocurrir de esa falla del plan longevístico que es la Monoconciencia Afectiva Negativa o sea el instante de conciencia una, es decir ocupada por un solo estado mental afectivo de dolor, sobre cuyo instante de monoconciencia el Reflejo de Evasión reina omnímodo e instantáneo...^c

m.a. <y entonces forzado>

c.38 <veréis rozados>

c.38 <y para la finalidad de>

m.a. <contrajuego obstinado>

m.a. <prima omnímodo>

—Si de tan tremenda cosa se trata, dirá el lector, acepto el relato que se descamina.

—Muy bien: aquí está.

—Aunque la Ciencia me parece cada vez más pedante y estéril, como lo muestra el terrible estado de la humanidad, tampoco el Cuento me parece cosa muy seria como género literario; tiene mucho de chiquillería y de receta.^d Pero venga el cuento; venga lo que venga.

—Me ofendéis tomándolo a resignación.

—Entonces no aguardo más, me voy.

—No, no, ahí va todo seguido. Un lector es un lector.

Aunque me ha salido uno respondón que seguramente no conoce ninguna de las maneras de aplaudir.^e

c.38 <uno de contento difícil y >
<no conocerá>

^a La seducción del discurso científico resulta, para un intelectual, tan atrapadora como una ficción; en este cuento el género científico trama sus argumentos imponiéndole al relato un viso de «tratado».

^b Se adelantan al lector los conceptos científicos que se exponen y confrontan: no se anuncia el argumento ficcional, sino los argumentos científicos.

^c El paréntesis-exordio es una masa discursiva compacta, abigarrada, sin puntos que escandan las diferentes cuestiones, y la vorágine se acelera y se precipita en la concatenación de conceptos a utilizar: abundante vocabulario técnico, trabazón de un concepto con otro, se suponen conocimientos que el lector puede no tener, un monólogo ocluido, agobiante, autoritario.

^d La presunta intervención del lector introduce opiniones que pueden encontrarse referenciadas en otros discursos de Macedonio, por un lado la «pedante y estéril» presencia del discurso científico generando una mitificación en la sociedad moderna (positivismo, progresismo) incompatible con la Metafísica y la Ética macedonianas; por otro lado, la crítica al cuento como género propenso a la trivialidad y a la aplicación de «recetas»; Macedonio escribe, sin embargo, cuentos, pero se desentiende de las normas del género.

^e Este *leit motiv*, que ocupaba la portada de la novela, es casi un capricho, una reiteración desafiante y excéntrica de su ocurrencia, sin dejar de reconocer las reflexiones sobre el éxito, la vida cotidiana y la autoestima. Cf. pp. 111-112 y Apéndice.

Suicidia⁴⁵

Todo estado^a de placer o dolor que en un momento dado ocupe toda la conciencia (dicho en torpe lenguaje),^b tiene a su disposición el total automatismo de la acción (dicho también con poca estrictez, pues la psique no dispone causalmente del automatismo sino que está a disposición de él y del periferismo o centriperismo sensorial).

Este automatismo es instantáneo y siempre el mismo; huyente con un dolor, reteniente con un placer, conservador con un placer, destructor con un dolor.

Si ocurre, pues, en un niño que ha vivido hasta hacerse de la experiencia^c de que un organismo es destructible, y por qué medios, un dolor que ocupe fuertemente la psique, el automatismo debe proceder instantáneamente a la destrucción corporal. O se niega que puede haber momentos de un solo estado de la psique, lo que creo no ha sido alegado, o, al primer fuerte dolor de cabeza, un ser procedería a su autodestrucción, con la misma coacción interior con que huiría de un incendio. ¿Se asombra alguien del ansioso e instantáneo huir de las llamas? Pues no debe asombrarse de que al primer dolor de cabeza un ser humano con experiencia de la destructibilidad, y medios corporales adecuados a ello, se elimine de la existencia. De más está decir que quien esto afirma no cree que la vida tenga ley de hedonismo, vale decir que la vida tenga un valor hedónico por el solo hecho de ser existente, que sea más hedónica que el no ser.^e No son estas páginas para convencionalismos: hemos conocido todos muchos momentos y largos años de miseria total y los hemos vivido por esclavitud al Automatismo longevista sin que la Conciencia tuviera poder alguno para avasallar ese automa-

^a En ci.1, c.38 y ci.2: <Todo estado mental que sea en un momento dado ocupante único de la conciencia, dicho en torpe lenguaje, y sea de tono afectivo, como placer y dolor.>. En estos testimonios no se registran correcciones; es factible que la variación del comienzo se haya efectuado para la c.47, de la que no se conservan folios de este capítulo. Cabe consignar que existe una copia mecanografiada, tamaño oficio, sin posibilidades de ser fechada, en la que se registran los tachados y reacomodamientos del comienzo. Esta copia es atípica, no forma parte de las «versiones» hasta el momento mencionadas y sin embargo coincide con el texto base y EP.

^b Nótese la inconsonancia del enunciador por no utilizar el vocabulario cabalmente definido; la hegemonía de lo científico sobre lo literario es absoluta.

^c Corporal; la experiencia sentida o psíquica no tiene figuración causal, y por tanto ninguna en las destrezas y fines del desempeñarse del Cuerpo Viviente.

^e «La vida, en general, no ofrece más probabilidades de placer que de dolor, pues subjetivamente, el Hombre puede definirse: una susceptibilidad igual de placer y de dolor, y, objetivamente, el Mundo puede ser definido: una posibilidad igual de causas de placer y de dolor. Por consiguiente la vida, no es un bien ni es un mal, la muerte no es mejor ni peor que la vida, y renunciar a ésta no es una pérdida. En ciertos momentos la existencia es buena; en otros es intolerable.» OC, III, 23.

ci.1, c.38, ci.2 <disposición total del automatismo>

ci.1 <sino que... sensorial.> agr. MF

ci.1 <(*)> agr. MF

ci.1 y ci.2 <en un ser>

ci.1 y ci.2 <adecuados a ello, del cuerpo>

tismo y ordenar el acto de aniquilación.^a Ásperamente debe hablarse aquí, cuando he de contar la muerte de Suicidia.

Veamos. La vida no tiene plusvalor sobre el no sentir.^b En la vida hay dolor además del placer. La Conciencia o Sensibilidad no tiene poder alguno sobre su cuerpo viviente, pero siente, inevitablemente, con ciertos cambios de ese cuerpo, aunque no con todos. Y la Conciencia tiene estados, simultáneos con los comienzos y consecuciones de muchos actos. El cuerpo fisiológico tiene poder ineludible sobre la conciencia. El cuerpo se propone únicamente persistir en ser una organización; que la conciencia anexa a él padezca, no le concierne. En las series complejas de actos el cuerpo nunca se encaminaría a la propia destrucción. ¿Procedería a su autodestrucción en el primer momento de una serie eventual de actos correlativos de un dolor en la conciencia; es decir, el reflejo fundamental congénito de fuga al dolor sería el único movimiento autodestructor posible, bajo el automatismo longevístico? ¿Qué se responde a todo esto?^c Que si la Conciencia es susceptible por un instante de ser total y únicamente ocupada por el dolor, será porque hay un momento en los procesos fisiológicos del automatismo en que falla la finalidad longevística de ese automatismo. Hay pues una salvación: morir con oportunismo hedónico, cuando la vida no vale, a pesar de la tiranía de hacer vivir que ejerce el Automatismo.

Todo esto pienso cuando evoco detalles de la muerte de Suicidia. Ya se supondrá que sé que en las tablas de mortalidad figura un 10 %^d de muertes por suicidio, sin contar un 50 % de tentativas fracasadas de suicidios que son, miradas inteligentemente, auténticas expresiones del deseo de no ser. Pero yo opino, con muchos, que el hombre no logra^e ejecutar el suicidio sino en estado demencial, aunque sea la demencia de un instante, pero demencia completamente. Estos suicidios que se ejecutan no proceden de dolor actual.^f

^a «Al hedonismo le interesa el placer, no la Inmortalidad; al Longevismo le interesa la Inmortalidad...» OC, III, 69.

^b «Vivir poco o mucho nada significa, pues la vida en sí no es un bien, y ningún destino más envidiable que el de quien muere antes de los veinte años.» OC, III, 46.

^c Las preguntas imprimen en el discurso un ritmo dialógico que atenúa la densidad del discurso en lo temático; hay una voluntad explicativa y hasta didáctica acerca de lo que está exponiendo, el tono es serio, sobrio, no solemne pero, como pocas veces, no dicharachero o dispanado.

^d En cada una de las versiones se cambia la cifra estadística, no por una corroboración que se vaya ajustando, sino por un manejo «aproximado» que en nada afecta la teoría macedoniana; la mención de estos datos no se presenta como corroboración empírica de alguna afirmación sino como reconocimiento de la realidad, a pesar de lo cual se opina en contrario.

^e «... no hay ningún suicidio causado por el sufrimiento. El suicidio es un acto maniático, una idea fija de destrucción del cuerpo personal, pero no es hijo del dolor.» OC, III, 68.

ci.1 <y convenciones>

c.38 <que la conciencia... concierne.> agr. MF
ci.1 <cuerpo únicamente>

c.38 <eventual> agr. MF

c.38 <longevístico> agr. AO

ci.1, c.38 y ci.2 <Es decir que hay> <la de morir>

ci.1 <que inspira al>

ci.1 <15 %>; c.38 <11 %>;
ci.2 <10 %>

ci.1 y c.38 <35 %>; ci.2 <30 %>

ci.1 <de no morir>

y quizá tampoco de un balance muy adverso hedónico de la vida pasada. Son indudablemente una falla en el imperio longevístico que se llama la vida. ¿Cómo el Automatismo consiente que exista la enfermedad mental de la manía suicida? El Automatismo no puede querer ninguna muerte, ni por mutuo exterminio entre vivientes, ni por enfermedad ni por caos mental suicida. El rumbo longevístico de la vida opera a base de apetitos certeros congénitos, que nunca se equivocan, y mediante la acción que siempre es automática, acompañela o no la conciencia. Si el individuo muere no es nunca por equivocación de sus apetitos sino porque el Cosmos, la Externalidad da o no da lo que satisface el apetito.^a Así que debe el Automatismo resignarse a que haya muertes, y demencias anhelosas de muerte. Estas demencias y los fulminantes instantes de la monoconciencia afectiva negativa, son en cierto modo triunfos del hedonismo sobre el automatismo, del deseo de felicidad (aunque sea la negativa del no sufrir) sobre el longevismo mero, irracional, que es el negocio del automatismo, sin ganancias para la conciencia.

¿Pero qué se propone misteriosamente el automatismo con obligarnos a vivir aunque nos disconvenga? Preguntando otra vez: ¿es que el Automatismo no quiere desperdiciar una sola vida en los billones de ejemplares, no quiere que se trunque ninguno porque en cada uno de ellos cifra una esperanza de lograr el Organismo Inmortal?^b Por esto será que toda vida vale para él.

Vuelvo a Suicidia^c y me recuerdo que en ella no había la más leve traza de desquicio mental. Por lo cual tengo que preguntarme si fue «persona psíquica» en la cual la ocupación total de la Conciencia por un solo estado doloroso, aunque fuera breve, fue posible. Esta rendija del Automatismo escamoteó su destino: fue víctima de una aptitud de su conciencia para ser totalmente ocupada, por un instante al menos por un estado mental. Y la vez que ese estado mental fue de dolor, arteramente se levantó el gatillo del reflejo de evasión al dolor y le escamoteó la vida.^d

^a «El Mundo no es una morada hecha "a la medida" para el hombre o para el ser vivo: la "vida" en general y la "vida humana" son accidentes que han brotado, persisten y pueden desaparecer en cualquier momento, y la ilusión de la adaptación progresiva de la Vida al Mundo, es una esperanza pueril». OC, III, 46-47.

^b Nótese cómo se mantiene la secuencia de preguntas y argumentaciones con un ritmo equilibrado del discurso, procedimiento poco frecuente en este texto.

^c El narrador va insertando, en el desarrollo de la cuestión científica, frases que articulan este «marco teórico» con el proyecto de contar la historia de Suicidia; se experimenta otra estrategia dilatoria del comienzo de la narración.

^d Cuando el narrador «vuelve a Suicidia» y se ve obligado a contar la muerte del personaje, recurre al lenguaje poético presentando la violencia de la muerte con una metáfora; no hay en la narrativa macedoniana ninguna escena truculenta, violenta o soez.

c.38 <El Automatismo, para la conciencia.> agr. AO

ci.1 <Y por otra parte: qué se propone>

c.38 <¿Pero qué se>

ci.1 <que cese ninguno>

ci.1 <No sé qué contestar a esta problemática. Vuelvo>
c.38 <Vuelvo a>
c.38 <La única persona>

ci.1 <víctima> agr. MF

Lo que uno tiene que deplorar es que parecía una persona que, aparte de sus muchos encantos, semejaba predestinada a la posible felicidad de lo humano. Un pozo ciego en el Automatismo universal de la vida, constituido por la combinación del reflejo evasivo al Dolor y la aptitud rarísima de una Conciencia de ser ocupada únicamente por un estado en un instante brevísimo, sopló fuera de la vida su ser.

Novia, esposa, madre, abuela, cuatro capítulos de antigua y reglamentada vida no se vivieron en ella:^a tenía dieciocho años cuando el mentado reflejo congénito y la monoconciencia de unos segundos... Es cierto que se llamaba Suicidia,^b aunque también es el caso que era feliz, que era una persona de contento.

Seguramente no me he hecho entender y no he convenido. Pero es que el lector no se pone en el caso psicológico, en concebir, en representarse el momento en que en una conciencia no hay más que dolor.^c Si esa Conciencia con sólo dolor, es inteligente, si es verdad que somos racionales, debe optar al punto por el acto de destrucción.

Esto es axiomático: alegar que hay futuros placeres es vano no sólo porque no es seguro ni próximo muchas veces, sino porque el imperio del reflejo de evasión operaría sin dejar razonar. Y además en los placeres futuros debe operar la noción del dolor pasado, si se pretende que en el dolor actual ha de operar la noción del placer futuro. Así que el suicidio ocurriría entonces en el momento del placer. Esto sí que puede ser error, ser mi único error:^d que acertando en afirmar que cuando el mundo personal psicofísico, cuando la «persona» es sólo dos cosas: un dolor y el automatismo basal de evasión al dolor, las nociones del posible Placer futuro no tienen ajuste, prontitud posible para interponerse entre el instante de esa monoconciencia penosa y la deflagración del Reflejo de Evasión. Si lograra interponerse ya no sería la hipótesis; pero como la experiencia no es influida por las

c.38 <evasivo congénito> ci.1, c.38 y ci.2 <únicamente ocupada>

ci.1, c.38 y ci.2 <También es cierto>

ci.1 <que era... contento.> agr. MF

c.38 <es irreprimible>
ci.1 <no es signo> <seguro ni próximo> agr. MF
ci.2 <muchas veces> agr. MF

ci.1 <que acertando... Sentido Nada.> agr. MF
c.38 <mundo total personal>
ci.1, c.38 y ci.2 <cosas: una mono-conciencia afectiva (un Dolor) y>

^a El destino femenino está escrito en una tradición que marca sus etapas en función de la relación con el hombre y su misión reproductora; en el marco general del texto, se sabe que escriben los hombres; luego, deciden los itinerarios femeninos.

^b El destino escrito en el nombre (otra arcaica tradición, que en el mundo ficcional macedoniano se cumple cabalmente) es la condición mágica, o mítica que justifica plenamente la suerte del personaje, derribando todo el andamiaje científico-racional que intenta explicar esta muerte.

^c La reflexión del sujeto de la enunciación acerca del grado de claridad o coherencia logrado por su enunciado, como los efectos alcanzados en la recepción, es una característica del discurso macedoniano.

^d Señalar certezas, pero al mismo tiempo indicar dudas, errores y contradicciones se constituye en un método de trabajo, en un hábito y en un estilo: «Téngase, pues, presente que estamos escribiendo y estudiando; que rectificaremos sin dificultad cualquier afirmación de los primeros capítulos que al llegar a los últimos haya perdido nuestras simpatías...» OC, III, 17.

hipótesis y mi honradez y pasión por la claridad me hacen repugnar tender lazos de petición de principios —que no engañan a nadie pero que dan celebridad y alimentan cátedras—, me someto a la todoposibilidad de la Experiencia y admito tal interposición. En tal caso sería en el Placer cuando ocurriría el suicidio, pero no hace esto diferencia, pues lo que sostengo que triunfa inflexible es el reflejo basal solamente sobre una conciencia en instante de monoconciencia afectiva.^b

Parece que no salgo del enredo. Pero yo sé que estoy bien en el punto; sólo que no alargará más porque en cambio otra teoría mía, la del Automatismo Integral, incluso automatismo de la inteligencia, quita todo interés a las aclaraciones acerca del último estado terrenal psíquico de Suicidio. Conforme a mi tal sistematización del Automatismo es muy probable que Suicidio nunca, antes ni en ese momento que tiene comprometido mi narrativa, de su autodestrucción, haya *sentido* nada.^c

Creo que la percepción de Hogdson, su pesquisa del automatismo fue uno de los instantes de máxima lucidez de la inteligencia de la humanidad. Pero bajo el estímulo de esa lección magna, yo llegué creo a integrar la verdad originada en él^d afrontando la dificultad capital de un automatismo plenamente y por sí solo dominando la actuación de la vida; la dificultad era: cómo la Actividad podía tener *dirección* longevística, sin la percepción, acumulación mental y selección de las secuencias causales, depurándolas de la Accidencia, es decir de las secuencias inmediatas no causales que encubren la accidentalidad aparential la fijeza depurada de las secuencias causales.^e Que los apetitos congénitos no se equivoquen

* La impostura, la fatuidad y la solemnidad de los ámbitos académicos y científicos son un blanco que las estocadas del discurso macedoniano no dejan pasar indemnes: «No es, pues, el caso de adoptar una actitud de sapiencia ilimitada cuando se descerraja un libro sobre el público, no tomar esa adorable postura de "lo sé todo" con que se retratan los autores.» OC, III, 17.

^b En c.38 hay una llamada que remite al siguiente texto: «Autor: no me le cuente cuentos tan difíciles a la pobre Dulce-Persona, que nos la va a alejar de la novela.» agr. AO; no figura en copias posteriores, ni en EP.

^c Nótese el entramado del discurso científico con el discurso literario. Macedonio no los considera incompatibles; ensaya un género de su invención (ciencia-arte) que le da a toda su producción una unidad inconfundible; se podría hablar de un «*sono ensayístico*», pero no sería adecuado tipificarlo como «ensayo», dado que hay componentes que lo diferencian de tal género.

^d La afirmación hiperbólica respecto a Hogdson (un *ex abrupto*), irrumpe en una discursividad que se caracteriza por la relatividad, el titubeo, la ambigüedad; empero, cabe advertir que tales aseveraciones enfáticas y disonantes se intercalan en diversos textos de Macedonio, tributarias de la ruptura, de lo heteróclito, de la excentricidad, de lo anárquico, de lo desafiante, que también son configuraciones idiosincrásicas de este estilo.

^e El automatismo, la dirección longevística es un supuesto de base que supera y a la vez contiene la «accidentalidad», lo «*experiencial, fenotípico*».

ci.1, c.38 y ci.2 < cátedras de 300 años de existencia >

ci.1 < monoconciencia de dolor. >

m.a. < el problema capital >

m.a. < actuación del individuo >

m.a. < dirección útil >

c.38 < secuencias simultáneas >

es cierto, pero el cuándo y el dónde encuéntrase lo que los satisface es el saber, totalmente experiencial, fenotípico. ¿Cómo sin haber visto el gato que nos arañó, eludiremos, sin verlo tampoco ahora, el arañazo de otro gato? Pues bien: no necesitamos *verlo* ni *oírlo*, estados psíquicos, ni antes ni ahora; lo que sólo necesitamos es que el trayecto nervioso visual o auditivo esté sano para transmitir la vibración de la luz o sonido y que antes se haya asociado el dolor (es decir el daño fisiológico, no el dolor de ese daño, pues suponemos abolida o no comenzada la Conciencia, el Sensorium psíquico) a la presencia y ataque y gruñidos de gato (presencia, ataque y gruñidos físicos, no psíquicos). La alteración en el campo óptico y fónico por la presencia del nuevo pero igual gato provocará la actitud física de evasión, conectando con la huella cerebral asociada al daño anterior.

La dificultad, pues, era inexistente y el rigor y completez del Automatismo Longevístico se logran y no puede escaparse a la alternativa de declarar mero presenciante a todo el fenomenismo sentido, a toda la Conciencia, que además es afectable al par que no causante en nada, por lo que la vida haga.

Si os he convencido ahora, por fin,^a ya no será mucho * añadir que cada uno de los billones de gérmenes que comienzan tiene el plan de sorber el Cosmos todo, toda la Materia en él, en el molde de individuación que es él, y todo germen, hasta constituirlo en el Cosmos-Persona, único.^b Suicidio podía ser, como yo, como una semilla de uva o trigo, el germen que se lograra en pleno, que hiciera persona al cosmos y suprimiera la odiosa pluralidad, externalidad —y con ello las muertes—. El Automatismo —que quiere que Suicidio, yo y la semilla no muramos— se sirve de nosotros para darse alguna vez su propio Descanso.

Pero por lo mismo que el Automatismo es la Total Verdad, nunca podremos saber si la persona a quien miramos vivir, siente. Yo miraba feliz vivir a Suicidio, pero no sé si sentía.

Si sentía no lo sabemos. Y como al lector no le gustará nada que lo exponamos a «emplearse», a gastar la conocida «compasión de lector» con un personaje insensible, no

* La complicitad con el lector se retoma, se manifiesta a cada paso, no sólo catando el grado de aburrimiento, de comprensión, de compromiso del campo receptivo, sino también atendiendo a la capacidad asimilativa de la información: ahora que se entendió esto, añado esto otro; lo último es un claro rasgo dialéctico, aunque Macedonio abomine de la «cátedra».

^b «El alma de cada célula dice despacio: yo quiero apoderarme de todo el "stock", de toda la "existencia en plaza" de Materia, llenar el espacio y, tal vez, los espacios siderales; yo puedo ser el Individuo-Universo, la Persona Inmortal del Mundo, el latido único». OC, VII, 53. Cf. el cuento «El Zapallo que se hizo cosmos», OC, VII, 51-54.

ci.2 < y fónico > agr. MF

c.38 < La dificultad... Si sentía no lo sabemos. > agr. MF

c.38 < Y como... insensibilidad. > agr. AO

continuaremos hasta informarnos y poderle garantizar que Suicidia sufría tanto que lector y autor ya para siempre viviremos avergonzados de haber concebido la hipótesis de su insensibilidad.⁸

Hogdson, sabedor de que todo el saber es fenotípico, se turbó sea por una supervivencia residual de la *impresión* de espiritualidad de la Inteligencia, que «se quedó» en su mente resistiendo a la radical «crítica de la conciencia» que había elaborado, sea por un momento de confusa sinonimia en su mente de las palabras-acepciones «automático» e «inconscientes»; en suma, el querido Hogdson sintió como que fuera mucho afirmar⁹ el total automatismo del Conocimiento o Saber, que sin embargo, es meramente la automática depuración de accidentalidad de las secuencias invariadas, depuración que se cumple por sí sola en razón de que lo que siempre se repite se graba más que las meras coincidencias de contigüidad o sucesión. Esta depuración sin necesidad del milagroso «raciocinio» bastaba...

Pero Quizagenio, nada corrido de notar dormida a Dulce-Persona, la despierta con cuidado.

—Dulce-Persona: Parece que tienes un mal amigo en ese querido Hogdson que nombraste. No te has de juntar con él si es el malo que engañó a Suicidia.^c

—Quizagenio: Oh, si hubiera creído que escuchabas, hubiera hablado de la «ablación concienencial» y habría subrayado que por aclarado que quede el automatismo integral que profeso, nada del Misterio esencial del Todo se aclara; ninguna explicación en Mecánica o en Psicología será nunca apta para ninguna reducción en el Misterio.

Pero como uno nunca sabe cuándo el lector duerme... Y sépase que Dulce-Persona no es de las que disimulan haberse dormido oyendo un cuento. Es tan encantadora en sus inocencias que me ha preparado para autor no irritable que al

ci.2 <poderle garantizar>

c.38 <Hogdson... para sí y para otros.> agr. MF

c.38 <del «arrollamiento de la conciencia» y>

c.38 y ci.2 <se aclara con ello>

c.38 <uno no sabe>

⁸ La alusión al lector en este caso vuelve a ser irónica, burlona respecto de una lectura sensiblera; pero lo más interesante del pasaje es quizá el planteo de una alianza autor-lector para concebir la hipótesis de un tipo de personaje, esto es: la construcción de un mundo-posible (imaginario-ficcional) se basa en la trama de hipótesis que articulan (o desarticulan) autor y lector.

⁹ Este autor, lector de otro autor, justifica que su maestro no haya radicalizado su posición, que no haya llevado su indagación más adelante por limitaciones del encuadre epistemológico, por tribulaciones del intelectual ante la incompreensión, por confusiones en su propio discurrir, una serie de consideraciones que muestran las reflexiones macedonianas sobre el trabajo intelectual.

^c El comentario de la destinataria es ingenio y tradicional, invierte y tergiversa los supuestos del narrador; la ironía reparte el ridículo y el equívoco entre ambos polos, producción y recepción.

contrario sabe simpatizar con el lector que se le duerme; y éste por tanto no piensa corregirse.^a

Una vez que ya la tenemos a Dulce-Persona condolida y puesta de parte de Suicidia, ésta no quedará sin quien la busque, consuele y la concluya su cuento,^b pues Dulce-Persona se identifica con todo dolor y un «personaje dejado de contar» es lo que más teme para sí y para otros como desdicha.

Rectificaré (como autor o como Quizagenio) que no admito suicidio bajo monoconciencia placentera.^c Y aclaro que la monoconciencia afectiva sea de placer o de dolor en un instante demencial, y la demencia suicida, difieren: en que ésta es un estado crónico y de apetencia del suicidio y va con pre-representación constante de placer del acto destructivo. Demencial igual a antivital, no igual a antihedónico.

ci.2 <otros sufrimientos>

ci.2 <Quizagenio, no importa>

ci.2 <es un>

^a El lector dormido prevé las dificultades que tendrá esta experiencia literaria para seducir al público, para retenerlo al menos en la lectura; pero también muestra el aspecto monológico de un autor que se esfuerza por estar en contacto con el lector, pero que prácticamente se habla a sí mismo (escribir-pensando).

^b Véase cómo el narrador delega la continuación y fin de la historia en el que escucha, en el «otro», por un lado, porque su objetivo principal era exponer su teoría sobre el suicidio, por otro lado, porque es un narrador de comienzos, de aperturas, no de finales.

^c Para finalizar el cuento no podía dejar de saltar al enunciado «autor» disputándole la palabra a Quizagenio; la rectificación de una afirmación anterior puede interpretarse tanto como una corrección, una descalificación del discurso del personaje, cuanto como una autocrítica que no hace más que confirmar su autoridad en todo el texto.

Así los había exhortado el Presidente, otras veces, en las que Quizagenio llamaba sus «lúcidas meditaciones»:

«Si la solemnidad, la postura docta, las estatuas y las calles con apellido fueran proporcionadas a la virtud y al pensar profundo, cuán poca de esta estofa habría; este vivir no necesitaría tanta paciencia ni abundaría tanta tentación de una vileza a cambio de celebridad.

Por ahora, la profusión de estatuas, aniversarios, volúmenes de historia, apellidos de esquina y escritos de la segura virtud hacen muy sospechosa a esta sociedad de la perdona-ble pobre gente que somos todos;^a sobresalta notar tanto trabajo de los hombres por parecer buenos, en una civilización tan enamorada de las cerraduras Yale⁴⁶ y de los «buenos modales», trampa de adornar víctimas.

Ciudades de mejor gusto tendrían calles llamadas de la Lluvia, del Despertar, la Madre, el Hermano, el Llamado, Vive sin Nunca, Volverás, Despedida, Espérame Siempre, Retorno, Familia amorosa, Beso, Amigo, Saludo, Sueños, Otra Vez, Desvelo, Quizá, Rehácese, Olvido, Emprende, Vuelve a Mí, Tertulia, Vive en Fantasía, A Dolor Fantasía, Cerco Florido, el Camino, Rocío, la Risa, Mesa de Hogar, Sonríe, Llama a Mí, y la gran avenida «El Después Sueña con el Hoy» cruzada por la avenida del «Hombre no Idéntico».^b

Darle a la vida luz y no cenizas».^c

Cómo fue la mirada alelada, ojos muy abiertos buscando rumbo y viendo el fantasma del porvenir y vacilaciones de un camino, ante el futuro dudoso y el presente feliz cambiado.

También a vosotros —había concluido el Presidente— un día la amistad no os bastará;^d —y así quedaron en las horas del ante amanecer puesta en el aire sin sostén la mirada, mirando porvenir, no queriendo mirarlo, siéndoles dolor mirar el suelo, la casa, el presente que tanto gustaban mirar acariciándolo.

Cómo fue la larga mirada que en ese amanecer tuvo el Presidente para la figura de Dulce-Persona dormida en su cama agitada en ensueño bajo la angustia de la despedida de

ci.2 <los exhortaba, por ejemplo, > <otras veces>
ci.1, agr. AO
m.a. <Una portentosa meditación>

m.a. <En ciudades>
m.a. <El Padre, la Novia>
m.a. <Siempre, Recuerdo>

m.a. <Tertulia, Fantasía>
m.a. <Hogar, Mañana, >

ci.2 <había dicho finalmente>

ci.1) <«portentosas meditaciones»: —Vivir sin plazas enlutadas por estatuas>

^a La crítica a la sociedad y sus montajes, estrategias, dispositivos para sostener y alimentar la pompa, la vanidad, la infatuación se hace a través de la ciudad.

^b El listado de nombres alternativos para las calles es una enumeración caótica que alcanza un gran vigor poético en su conjunto.

^c La frase de cierre, a la manera de un epifonema, condensa el despliegue analítico de la enumeración con una sentencia enigmática.

^d La búsqueda de la Pasión; la Amistad fue insuficiente, se impone la Acción; el grupo se propone una «aventura» quijotesca, utópica, poética, toda una broma loca y gigantesca tomada con preocupación y seriedad.

CAPÍTULO VIII

(Que no)

Pero^a un día no fue como todos. Encontraron, volviendo de Buenos Aires, ensimismado al Presidente. Y en la noche avanzada, reunidos todos, díjoles:

«Con mala noticia os hablo.^b

He prolongado dos años esta prueba de la amistad y aunque me dio, por vosotros, una vida que vale más que el no vivir, no ha dado a mi destino conciencia de finalidad, de dignidad. Sólo la Pasión puede darla. Y la curación de mi alma para la pasión que no logré de la amistad, espero, última y nueva esperanza, de la Acción.

Decidme si me acompañaréis en ella, que tendrá por asunto el que alguna vez hemos examinado: la conquista de Buenos Aires para la Belleza».

Es cierto; viejo tema del Presidente^c era rescatar a la gran ciudad cuyo destino sentía poderosamente, salvarla. Él había observado como nadie el sentido de su historia, la verdad de su grandeza. Pero era necesario depurarla de ciertos enervamientos de conducta y de alguna necesidad.

m.29 <aunque ella me>

m.29 <a mi vida>

ci.1 <La Pasión sólo>

ci.2 <la preocupación de rescatar>

^a La redacción primigenia de este capítulo forma parte del m.29. Se trata de los tres últimos párrafos del cap. II; sobre esta base en copias posteriores, va agregando textos.

^b El tono ceremonioso del Presidente abre un suspenso, rodea el anuncio de la próxima misión de un aura épica que la diferencia de las demás.

^c Cf. carta a Fernández Latour: «mi plan partiendo de su iniciativa es hacer ejecutar en las calles de Buenos Aires, casa y bares, etc. la novela (o sus escenas eminentes, aunque haciendo creer al público que toda la novela se está ejecutando)», OC, II, 38.

amistad que escuchó con todos horas antes, del dolor de vencido del Presidente que su cariño adivinó en aquella decisión.^a Y soñando o sufriendo del presente cortado, de las que no habría más mañanas de todos alegres en la cocina y en el jardín y de las noches de todos animados, acompañados, despreocupados o adolorados también con alguna pena de cada uno, leve en la armonía del común vivir, instante en el placentero largo de los días.^b

Con tristeza por el porvenir de Dulce-Persona, por el presente de la Eterna y de él, con pensamiento de todo lo que era y fue y un borde de abismo delante de sí, y a ese borde también próximos los pies de la Eterna, así fue la mirada, apoyado el codo en el respaldo de la modesta cama de Dulce-Persona y la mano sosteniendo lo alto de la frente y haciendo pantalla a la mirada con el rostro en ángulo con la cama y la mirada en ángulo con el rostro, dirigida a ella.^c

La amistad abría los ojos viendo fantasmas; se les llenaron los ojos de fantasmas a los amigos; la mirada en vacío a la proposición del Presidente. «¿Pero es posible, Presidente, que la amistad no baste?»^d

Mas ante la convicción del Presidente en la obra de supresión de la fealdad en Buenos Aires, todos estaban anhelosos de ser los conquistadores de la belleza y el misterio.

«Eran felices; pudieron ser felices»

—¡Se rompió!

—¡Hay otra igual, no llores!

—¡Pero la Vida no es así! La amistad que hubimos límpida y contenta no volverá la misma.^e

—Presidente: Y un amor que una vez no pudo ser no podrá ser...

^a Adviértase el «motivo» de la mujer dormida y la contemplación del protagonista. La mirada y la reflexión puestos en la «otra» (pasiva) generan un discurso melancólico.

^b El discursar «contemplativo» del protagonista se hace cargo del destino de todos; es el gran personaje histórico que se mantiene en vigilia la noche antes de la «batallas», de las grandes decisiones, mirando hacia el pasado inmediato y hacia el futuro transformado bajo su responsabilidad.

^c La descripción minuciosa del gesto y de los ángulos de la mirada construye la imagen del *leit motiv*.

^d La pregunta pone el dedo en la llaga del mundo ficcional de la novela: el motor y el sustento de la ficción estaba en la amistad, ahora insuficiente; no se cuestiona la amistad, ni entra en crisis la amistad de los personajes, pero pierde su carácter de meta, para convertirse en un medio.

^e El diálogo introductorio es anónimo, «voices» que se quejan por la «ruptura», dolor por lo que termina, temor e inseguridad ante el cambio; el preámbulo anónimo permite que entren a escena los discursos de los principales pensadores de la ficción: Presidente, Quizagenio, Deunamor.

—Quizagenio: Mas en mí fue de primera vez y lo guardaré eterno, sin el de ella. ¿Qué es el «yo amado»? Una palabra; tendré por mío el amor de ella por él.

—Deunamor: En la vida. ¿Pero en la eternidad personal? El tiempo individual eterno es para todo Posible; sólo en cuanto al espacio y al tiempo hay lo imposible. En verdad no hay imposible sino contradictorio, es decir sin sentido. Amar y no amar es contradictorio, no amar hoy y amar mañana no lo es.^a

—Presidente: Me dais la eternidad y en ella la total posibilidad, y en ella mi identidad invariable. Mas no es tal identidad la de quien no puede amar a una perfecta amante y mañana lo puede. ¿Acaso no soy otro cuando siento lo que no sentía antes?^{b,c}

m.29 <lo imposible: estar...>

ci.2 <Pero me dais>

m.29 <lo que no antes?>

^a Los tres personajes encadenan sus argumentos para dilucidar las relaciones entre amor y eternidad, lo posible y lo imposible, los condicionamientos de tiempo y espacio; hay una gradación en las intervenciones, en extensión y en profundización del análisis.

^b El Presidente abre y cierra el coloquio; hace una síntesis pero termina con una pregunta que queda sin respuesta, precisamente acerca de la identidad, oscilando entre ser el mismo, y ser otro.

^c en ci.1, a máquina se agrega el siguiente texto: <En este momento, No Se Sabe Quién interviene en este capítulo para concluirlo diciendo:

—Tú, tú, lector, ¿cómo sabes que estás pensando en tí y no en otra persona? ¿Cómo sabes que el que está sintiendo tal dolor, derribado por un vehículo en la calle, es otra persona y no tú? ¿Por qué mi figura humana no es la que me represento ahora cuando pienso en un amigo que mañana será operado, y no es, en el segundo caso, la figura humana que está tendida en la calle algo destrozada, la mía? ¿Pero él es tu figura humana? ¿Una de ciertos rasgos, humana que está tendida en la calle algo destrozada, la mía? ¿Y de quién es esa figura? De mí ¿Y qué es eso de «mí»? Aquí alta y delgada, cabello rubio, ojos pardos, tez mate? ¿Y de quién es esa figura? De mí ¿Y qué es eso de otra cosa que te costará algún trabajo contestar y te ayudaré yo que estoy tan cómodo que hace tiempo no me ocupo de otra cosa que de saber quién soy o, lo que es lo mismo, quién no es yo.> Este texto figura en ci.2, no así en texto base y EP.

CAPÍTULO IX

La Conquista de Buenos Aires

(En el tiempo entre dos expulsiones de Federico que se acerca veinte veces cada día a La Novela desierta)

El Presidente seguía con atención desde tiempo atrás las noticias de la encarnizada discordia que fermentaba en Buenos Aires,^a por el antagonismo de los dos bandos en que se había dividido la población: Enternecientes e Hilarantes.

Cada uno de estos bandos buscaba dominar; uno con la poética ultratierna y la invención de relatos apasionantes, y otro con una literatura y multiplicidad de ingeniosos dispositivos dispersos por la ciudad provocadores de grotesco.^b

Entre los recursos del Bando Hilarante, se recuerda el que impusieron manu militari de hinchar y retorcer los espejos de la ciudad, imaginación que se ordenó y ejecutó en veinticuatro horas y por la que estalló una verdadera crisis de histerismo hilarante que acabó con todo el tránsito, el oficinismo, los negocios de Buenos Aires por una semana. (Recurso que se sospechó equivocadamente era urdido por el

ci.1 <(En el tiempo... novela)>
ci.2 <desierta> agr. AO

ci.2 <el bando hilarante y enterneciente. > <Enternecientes e Hilarantes> agr. AO
ci.2 <dominar al otro; el otro> <y la> agr. AO
ci.2 <una multiplicidad>

ci.1 <se cuenta>

ci.2 <se ha sospechado> <equivocadamente> agr. MF

^a El estratega vigila las operaciones y maniobras de sus huéspedes; la parodia épica opera con inversiones y grotescos en todos los componentes textuales.

^b La guerra de las escuelas estéticas pone en el campo de batalla procedimientos bien diferenciados, objetivos contrapuestos y enfrentan sus «vanguardias» disputándose el «campo intelectual» de Bs. As. (¿alegoría de Boedo y Florida?)

propio Presidente y explicaría sus frecuentes viajes y detenciones en la capital.)^a

La semana siguiente había sido dominada por los Enternecientes. Apoderados de todos los altoparlantes de la ciudad, hicieron repetir todo el día, unánimemente, el poema lacerante de una mujer de avanzada edad y de facciones muy desairadas, que con muy hermosa voz juvenil había enamorado a un joven ciego; cuya mujer, la tarde en que debía esperar la llegada de su novio a quien un genial cirujano acababa de lograr devolverle la vista, se suicida quemándose en una pira tan poderosamente preparada que redujo en instantes su rostro y su cuerpo a cenizas, en tanto el joven novio, creyendo que preparándose ansiosa a recibirlo con sus mejores vestiduras había ella perecido en un incendio casual, enloquecido se arroja del balcón. Este relato versificado fue repetido por toda la población como desayuno, almuerzo, merienda y cena, con el resultado de que un niño hubiera podido apoderarse del gobierno de Buenos Aires al finalizar la semana enterneciente. Y en verdad, doblemente desdichada: mujer que no resistió verse contemplada con horror por el amado que creía en ella, la imaginaria tan bella: tal horror no habría sentido él nunca ni en ese primer momento porque un nacido ciego nada visual imagina y cuando ve no discierne belleza y fealdad quizá nunca, aparte del acostumbrarse.^b

El Presidente meditaba sobre esta discordia ciudadana, y conociendo la inclinación a la tolerancia, al conciliado convivir que singulariza a las sociedades argentinas,^c exentas de terquedades, había cavilado largamente y por fin creído encontrar que esa exasperación inusitada de los porteños debía tener su germen psicológico, pero irreflexivo, en diversos señalados errores por Buenos Aires incurridos en el curso de los últimos treinta años, y quizá alguno bastante más allá, particularmente descuidos en la vigilancia de los gustos y prácticas de la estética de la convivencia civil.

También atribuía el Presidente parte del desencanto de la

ci.1 <(Recurso... capital)> agr. AO

ci.1 <repetir por ellos>
ci.2₁ <facciones torcidas...> <muy desairadas> agr. MF
<muy hermosa> agr. AO
ci.2 <la cual mujer>
ci.1₁ <novio dado de alta...>

ci.2 <todo su cuerpo a> <su rostro y su cuerpo> agr. MF

ci.2 <huye enloquecido y se arroja al río.>

ci.2 <Y en verdad... acostumbrarse.> agr. MF
ci.2 <resistió al espectáculo de ser>

ci.1 <meditaba desde tiempo atrás>
ci.2 <tolerancia y al>

ci.1 <un germen>
ci.1 <y en diversos>

ci.1 <en la estética>

^a La parentética introduce al Presidente en el «teatro de operaciones», ya no se mantiene alejado y contemplativo, sino que entra en acción.

ci.2₁ <...y torcos todos sus rasgos.>

ci.1₁ <...de un hospital donde.>

^b El bando Enterneciente pone en práctica procedimientos de la narrativa tradicional, de mal gusto, sensiblera, con abundantes sucesos, escrita en verso; su reiteración idiotiza el criterio de los ciudadanos.

^c Las apreciaciones sobre la convivencia en la sociedad argentina no son trónicas, sino un diagnóstico que Macedonio aprobaría: «Concluyo que esta Nación Argentina es el grupo nacional con más feliz aptitud para desnacionalizar a la humanidad si pudiera suceder, y por acción de cordialidad.» OC, III, 95.

vida porteña, a la falta de realización de algún hecho histórico que habría decorado su pasado.

Extirpada la Fealdad en su historia o en sus calles, reparada alguna injusticia histórica o demasía del entusiasmo ciudadano, la lucha entre ambos bandos desaparecería y Buenos Aires quedaría eternamente conquistada para la Belleza y el Misterio.^a

Fue así que el Presidente llegó a Buenos Aires con su diminuta pero eficiente hueste, y con el plan de convocar a los corifeos de ambos bandos y convencerlos de que su actuación tan disonante con el modo de Buenos Aires no podría sino constituir el fruto de un impulso o sugestión o causa que ellos mismos ignoran.^b

Y Entremecientes e Hilarantes comprendieron la esterilidad de su disputa y la fecundidad de obra bella que esperaba el esfuerzo común.

¿Cómo ocurrió? ¡Por milagro de novela! Y por diversos recursos sutiles y amenos de desesperación o encantamiento de la población de Buenos Aires, hasta tornarla dócil a la hueste presidencial. Así:^c pasear en las salas de los bares, entre los olores alcohólicos y tabáquicos, una hirviente olla de un gran puchero múltiple y sabroso que desparrama el perfume hogareño, enternecedor, de sus vapores, operando el desmontamiento del humor de orgía; el riego imperfecto de los árboles de plazas y veredas, dejando algunos sin regar lo que desespera a quienes miran regar; la mujer que anda preguntando a todo el mundo si tiene la cara más ancha que larga; los espejos fijos y delgados que no alcanzan más que para la mitad lateral de la cara; máquinas fotográficas auto-

^a La conquista de la Belleza y el Misterio supone la posibilidad de transformar el pasado y la coexistencia de los contrarios.

^b La élite «diminuta pero eficiente» será la encargada de conciliar los bandos en guerra y hacerlos partícipes de su propio proyecto estético; la propuesta del Presidente se presenta como superadora de las posturas existentes e impone en el campo hegemónico sus dispositivos estéticos.

ci.1 <...obtuvo la persuasión de estos directores que se sentían avergonzados por una lucha tan ciega, y que convinieron en ejecutar el tratamiento mediador que detalladamente les propuso el Presidente.>; ci.2 coincide con texto base.

^c La versión de ci.1 difiere; consignamos los tramos del texto que fueron descartados: <Pero ese milagro estuvo asistido por diversos recursos (...) huestes idealistas del Presidente. Por ejemplo: el riego (...); además el aire de aburrimiento y odio a ese trabajo de regador; el olor a un rico puchero y caldo en ebullición, paseándolo entre el ambiente de cigarrillo y olores alcohólicos en los tranvías y cafés y calles, cuando ya la gustación de tanta variedad de excitantes avencia las náuseas; (...) personas por todas partes sacando punta a frágiles lápices y máquinas fotográficas fieles por todas partes, que mantenían a las gentes encerradas; en las iglesias, buen y fuerte olor a cigarrillo; templar la guitarra estirando largamente una cuerda después que otra ha reventado; (...) la corbata desarreglada, los puños sueltos, una media en el bolsillo del pañuelo, la cadena de reloj al revés; el perfume del manjar del lugar, para interrumpir cóleras, para aplacar tristezas.>

máticas y distribuidas disimuladamente; la circulación subvencionada de gordos y sordos que estorban en todas partes; todo el mundo gritando a sordos y viendo a gordos discutir con el guarda del ómnibus: «Sí, señor, yo paso de los noventa kilos, traiga la balanza», y atarse a causa de un decreto municipal de gratuidad de pasaje a los noventa kilos, previa toma de peso; el chirrido de corchos frotados sobre botellas (ejercicio predilecto de Quizagenio); el sombrero al revés, la corbata desarreglada...^a

ci.2 <fieles y ubicuas>
ci.2 <circulación abundante>

ci.2 <del decreto>
ci.2 <de exoneración de pasaje>

ci.2 <etcétera...>

Entre tantos recursos, ejercitados indistintamente por toda la compañía del Presidente, uno singular ideó y ejecutó la Eterna: hacer transcurrir por calles de Buenos Aires, de un extremo a otro, a un mensajero con una lámpara encendida, para que la llevara a un artista que en ese momento carecía de luz y estaba sentado a su escritorio lleno de inspiración.^b

Y quizá este mensajero se cruzó con otro que el bromista Quizagenio lanzó a través de la ciudad: un hombre que por una parte tenía paralizada la respiración y por la otra, en una mano parálitica también, llevaba encendida y apretada entre los dedos una vela que no podía apagar soplando, ni soltarla; y que con súplica gesticulada de que alguien la extinguiera para no quemarse recorrió muchas cuerdas y finalizó chamuscándose los dedos, como se lo había anunciado Quizagenio, que quiso hacerle creer en el asombroso egoísmo de toda la población, de la que nadie se ofreció a apagar su vela; con lo cual se propuso jugarle una mala broma al prestigio de fraternidad o de benevolencia de la población, cuando en realidad esa actitud negativa se debía al recelo en los transeúntes, de tratarse de un chiste.

ci.2 <Pero entre>
ci.2 <hay uno>
ci.1
ci.2 <ideaba y ejecutaba> <por la> <: que hizo>

ci.2 <gesticulada> agr. MF
ci.2 <quemarse expresada en su gesto>

ci.1 <vela, (por creer que era un chiste); con lo cual Quizagenio se propuso>

ci.2 <en los transeúntes, de tratarse> agr. AO

En fin, compitiendo con Quizagenio en el despliegue de las bromas conquistadoras, la Dulce-Persona^c hizo averiguar cuál era el hombre de Buenos Aires más incapaz de manipular máquinas y a la vez más miope, y le mandó de regalo una radio en exaltado funcionamiento, dotada de un cierre muy complicado y diminuto, lo que hizo del al principio obsequio una calamidad final, ya que el pobre hombre no sabía cómo librarse del aparato para dormir o descansar, porque aunque

ci.2 <obsequio al principio>

^a Los procedimientos son irritativos, insertan componentes de un contexto en otro, desquician los hábitos, tergiversan el sentido común, ejercitan el absurdo, producen extrañamiento en el ritmo cotidiano.

ci.1 <vale destacar el ideado y ejecutado por la Eterna. La Encendida —como la llamaba a veces el Presidente— hizo transcurrir por las calles...>

^b El recurso de la Eterna ensaya una metáfora alegórica de la escritura de esta novela: ella es la luz de este artista; o bien: ella da a luz a través de la pluma de este escritor.

^c Estos personajes aportan y participan activamente con estrategias propias, homólogas al Presidente y a la Eterna.

miope y torpe era agradecido y gentil y no podía hacerlo callar de un martillazo. (Y además: la rebeldía de la casa de pensión en que vivía.)

¿Cómo la población no iba a salir a la plaza pidiendo un Presidente Quita-dolor de tantas exasperaciones?^a

El idealismo^b de la Conquista podrá imaginarse fácilmente pensando en las pocas acciones que parece obligado recordar; e hízose así a la ciudad de Buenos Aires accesible a toda belleza, borradas todas las faces y vestigios de fealdad del vivir porteño.

A varios hechos del pasado ocurrido se le fulminó de inexistencia valiéndose del hechizo de la Eterna que desata pasados y ata nuevos pasados sustituyentes. (Por eso veis a veces pálida a la Eterna y notáis que no puede pronunciar las enes de las sílabas finales en «on»). Cuando dice «pasiom», «salom», han ocurrido las únicas manifestaciones alteradas que se le conocen,^c y esa alteración acontece únicamente cuando ha cumplido en la noche la inmensa fatiga mental de nulificar un pasado, y más aún, la de inventarle otro contentador a algún ser de historia dolorosa.)

Entre esos hechos están:^d el fusilamiento de Dorrego;⁴⁷ el martirio de Camila O' Gorman;⁴⁸ el destino de Irma Avegno;⁴⁹ la exposición de las plumas de cierto escritor a la adoración del público porteño, del inteligente y modesto público de Buenos Aires; la publicación de las cartas de cierta emperatriz que eran de tan bello sentimiento como fue torpe violar su intimidad.

Un hecho que no ocurrió, por magia de novela se tornó

^a La pregunta que cierra este apartado indica que las tácticas (artísticas, lúdicas, humorísticas) tienen finalmente implicaciones políticas; por otra parte, esta campaña aberrante para acceder a la presidencia de la Nación era una broma dilecta de Macedonio en la conversación con amigos.

^b El logro máximo de la conquista es filosófico, los procedimientos artísticos (vanguardistas) son estrategias para alcanzar la posición idealista.

ci.1 <...el idealismo de esa conquista? Todo lo que se hizo podrá imaginarse fácilmente pensando en las pocas acciones que aquí me parece inexcusable enumerar; e hízose así accesible a toda belleza a la ciudad de Bs. As.>

ci.12 <...hubieran ocurrido varios/ cinco/ hechos del pasado ocurrido; se les fulminó>

c.472 <Borrado el rastro de los pasos de esta mujer — irrevocablemente desengañada de la piedad humana — en busca de la muerte voluntaria por calles de Buenos Aires y caminos de los suburbios.> Agr. AO; incluido en EP.

^c Advértase la trivialidad del síntoma en contraste con la omnipotencia que se le atribuye al personaje.

^d Los nombres propios de la Historia también pueden ser reivindicados, puede cambiarse el pasado, «por magia de novelas»: la ficción, el arte, la escritura son tan omnipotentes como la Eterna.

ci.13 <...fin, el último hecho tornado inexistente también por magia de novela: la publicación...>

ci.14 <...y que jamás se había desappropriado de ellas para la publicidad, dirigidas a cierto emperador que eran de tan bello sentimiento como fue oscuro violar su intimidad. (Esta publicación se perpetró en varias ciudades, y desgraciadamente también en la nuestra.)>

ci.2 <además de este suplicio personal>

ci.11 <¿Cómo se ejecutó...>

ci.12 <Se hizo que no...>

ci.1 <Esos hechos son:>

ci.1 <de un escritor>

c.472 (*)

ci.13 <Aires; y por...>

ci.14 <emperatriz, ya muerta...>

existente: la presidencia argentina ejercida por el doctor Carlos Pellegrini,⁵⁰ el más interesante tipo de presidente.

Se cumplió la belleza de la no-Historia; se suprimieron los^a homenajes^a a capitanes, generales, abogados, gobernadores, en los que no se recuerda el nombre de ninguna magnífica obra de madre, ninguna gracia fantástica de niño, ni suicidio sin luz de joven atontado por la vida; se dejó su muerte a los muertos y se habló sólo de lo viviente:^b la sopita, el mantel, el sofá, la lumbre, el remedio feo, los zapatitos, la escalerita, el nido, la higuera, el pino, el oro, la nube, el perro, ¡Pronto!, las rosas, el sombrero, la risa, las violetas, el tero^c (qué más hermoso que aprovechar la hablilla de los niños para hablar de Alegría); plazas y parques con los nombres de las máximas vivencias humanas, sin apellidos; calles de la Novia, el Recuerdo, el Infante, el Retiro, la Esperanza, el Silencio, la Paz, la Vida y la Muerte, los Milagros, las Horas, la Noche, el Pensamiento, Juventud, Rumor, Pechos, Alegría, Sombra, Ojos, Paciencia, Amor, Misterio, Maternidad, Alma.

Se deportaron todas las estatuas que enlutan las plazas,^d y su lugar quedó ocupado por las mejores rosas; únicamente se substituyó la de José de San Martín por una simbolización del «Dar e Irse». En fin, en la ciudad presentista algo hizo al tiempo no transcuriente, como la historia, sino un Presente fluido, con memoria sólo de lo que vuelve cotidianamente a ser, no de lo que no se repite, como los aniversarios. Por eso el almanaque de la ciudad tiene 365 días de un solo nombre: «Hoy», y la avenida principal se llama también «Hoy».^e

Y muchas más pequeñas cosas se cumplieron, cuyas pequeñas tristezas pueden ser el horror de la vida, por ejemplo lo regateado; la copita a medio llenar, o la lamparita

ci.1 <más digno>

c.473 <, ya que sin...>

ci.13 <Se suprimieron...>

ci.1 <Se cumplió... sin apellidos;> agr. a máquina.

ci.2 <de ninguna>

ci.2 <de un suicidio>

ci.2 <sólo de la vida>

ci.1 <Animación.>

ci.1 <estatuas de Bs.As.>

ci.1 <En fin,... los sepulcros.> agr. AO

ci.2 <Y también> <más> agr. AO

c.473 <...presidente parece que no sabemos respirar. Interesante porque al menos era hombre sin comedia y habríamos experimentado si sin comedia se puede gobernar. Irigoyen, sin comedia y el más sincero «lumbre del pueblo» ni una ni otra cosa le valió inexplicablemente. Hubo alguna vez en el mundo Democracia.> agr. MF; este agregado está incluido en EP hasta <...puede gobernar.>

En margen izquierdo de este mismo folio, MF anota <Lo de Pellegrini gte. quizá es de suprimir.>

ci.15 <...las calles con nombres y apellidos, sustituidos por las máximas vivencias humanas: calles de la Novia.>

^a En la ciudad idealista se suprimen los homenajes por su solemnidad y aburrimiento, pero principalmente porque suponen la presencia del pasado.

^b Lo viviente se construye con lo cotidiano, lo sencillo es privilegiado para reemplazar a lo solemne; el mundo simple es el dominio de lo pequeño, véase el uso de diminutivos, su definición es concreta y sustantiva.

^c Cf. esta enumeración con la que figura en p. 195; el recurso es el mismo, en este caso no hay frases, sino exclusivamente sustantivos.

^d Se insiste en el ataque a las estatuas; dice Macedonio: «Que fundan las estatuas y que no vuelvan más: con el bronce de estatuas santo o filántropo hay para matar cien hombres. Un beneficio grande aunque impensado de las guerras es la deliciosa siega de Estatuas», CTN, 62

^e La deixis, el signo vacío que se actualiza en cada acto de enunciación, es una eficaz estrategia para abolir el tiempo y el espacio en la planificación idealista de transformación de Buenos Aires.

de luz ahorrada, o la corbata dada vuelta, o las flores artificiales en los sepulcros.

Al ver el vecindario de Buenos Aires cumplido este plan de depuración de la cultura, de su pasado reciente, la salud civil se restableció por sí sola. Todos los afiliados a la pugna hilarante-enterneciente se despertaron una mañana preguntándose cómo habían podido jamás vivir una vida de idea fija y de contienda tan banal y descabellada.

Y el Misterio quedó brindado al revelar el Presidente, concluida la Conquista, el hecho más singular de ciudad alguna, de que fue único testigo sabiente. Pues he aquí que en un día del año 193 ,^a y dentro de un período de mero vivir, de frivolidad, al ocurrir que el cuerpo de Alfonsina Stormi⁵¹ tocó las aguas de la muerte la ciudad se desplazó sobre su eje girando su perímetro unos centímetros.^b El Presidente, perplejo aún al ignorar si ese esguince urbano fue un clamante «no mueras» o una, aunque dolida, aprobación a una temida y triste declinación de vivir, sabe que gracias a ese hecho, a la sensibilidad de la sede de una ciudad al instante de la muerte de una alma soñadora, Buenos Aires entró al Misterio.

A la misma hora de la mañana siguiente, vueltos el Presidente y su hueste a la estancia de «La Novela»,^c se daban los buenos días. Pero el Presidente volvió por la noche a Buenos Aires y yo sé a qué.^d A asignar a las dos Plazas Centrales los nombres de «Ciudad sin Muerte» y «De los Hombres No-Idénticos»; estas denominaciones se completaban en un enlace de una Plaza con la otra. Lo no-idéntico está exento de muerte.*

* En el texto base se deja en blanco la última cifra; EP coincide con ci.2.

^b La conmoción de la comunidad ante el suicidio de una artista se incorpora a la serie de transformaciones estético-filosóficas de la ciudad; el procedimiento es inverso a los anteriores: un suceso histórico «sacó de quicio» a la realidad y la transformó en Misterio.

^c El gran-estratega, el hacedor, el protagonista, el Presidente vuelve de «la novela» (campo de la ficción) a Buenos Aires (ciudad real) para ejecutar solitario el cierre de la conquista; finalmente toda la campaña tiene una justificación metafísica: conjurar la muerte a partir de la negación de la identidad.

^d La frustración y la angustia de la finalización determinan una salida casi agónica del autor; en nota a pie de página, con un gesto de agobio se justifica, explica y se resigna a la imperfección.

* Quizá alguno encuentre poco lucida la tan prometida Conquista de Buenos Aires para la Belleza y el Misterio. Es que era inevitable: lo imperfecto, trunco, y quizá insipido de una obra que sólo fue pensada como una curación, por la Acción sin Objeto, de un estado de depresión y desorientación del hombre que la ideó. Si este capítulo de la Conquista el autor lo hubiera realizado lozana y graciosamente, hubiera falsificado la psicología de esa Acción. Por lo demás, a mi incrédulo y listo lector lo satisfaré confesando que el capítulo es simplemente la obra de un autor en agotamiento, que no da más.

Pese a cuya confesión no puedo evitar verificar 63 bajas de lectores exigentes de una estilística impecable.

ci.2 <, de la fealdad de su pasado>

ci.2 <que él fue>

ci.2 <1938>

ci.2 <, cuando el cuerpo>

ci.2 <declinación que no se quiso vivir>

ci.2 <Pero el... muerte.> agr. MF

ci.2 <lectores depotés de>

CAPÍTULO X

Una sesión de vuelta a «La Novela»

—Dulce-Persona: Escucha, Quizagenio: lo que me tocaría quizá decir, en una novela tan ordenada, en capítulo de más adelante que aun no ha comenzado, te lo diré ya. No puedo retenerme; bullen hoy en mi ánimo tristezas, aspiraciones, un afán, un desacomodo en todo mi ser, descontento, un llorar. ¿Has visto el Respirar de los que viven? ¡Qué misterio! ¡Qué ansia será que nosotros nunca sentiremos, respirar? ¡Qué dignidad, qué comunión con el cosmos!

c.38 <con el todo>

—Quizagenio: Esto sí que me hace sufrir.

—Te quiero, Quizagenio, triste amigo, en esta hora te amo. Suframos de todo lo que digamos y di tú todo lo que quieras clamar o decirme.

—Este dolor que sentimos es de personaje: son lágrimas* que no ruedan, que no entibian las mejillas. ¡Respirar!

—Sí, respirar. Como dijo una vez el autor de esta novela:

Ni grato ni quejoso

voy respirando el aire de la Vida.^b

(El autor, corrigiendo; con mayúscula también «Aire»
Pues sí, señor, que mis personajes ¡tenía que ser Dulce-

c.38 <corrigiendo> agr. AO

* Los diálogos de apertura de capítulo, a cargo de los mismos personajes, reiteran la temática relacionada con los lindes entre vida y ficción; oficián al mismo tiempo de «organizadores» de los «asuntos» de la novela; sus diálogos juegan un contrapunto con los monólogos de autor.

^b El discurso femenino cita el discurso masculino, un aforismo, con clara modelización literaria, inserto en un diálogo cotidiano.

Persona! me están citando, me hacen célebre.^a Y bien doloroso que me cae, ver cómo ansía vivir y nada hay en mi poder de una vida que darle. Sólo me es posible y gustoso perdonarle, que se desahogue diciendo aquí lo que estaba dispuesto para el capítulo duodécimo.^b Lo confieso, siento poco a poco mi enamorarme; y si crece, si me enamoro (bien puede sucederme), entonces sí que sabré lo que es dolor y humillación de impotencia, hallar lo para mí imposible en lo originado por mí; un tan intenso ensueño siquiera cambiárase por una tenue realidad. Aunque no me conviene como artista —la continuidad de mentira es la dignidad del Arte, de la novela— diré que Dulce-Persona existe; no lo diría si no fuera que mientras escribía la nota efectivamente me sobresalté de un principio de amor por ella, triste de imposible me quedé un instante, pues olvidaba que existía y que con un llamado de teléfono podía oír su admirable voz; ahora que sentí la nulidad de mi poder de darle vida comprendí recién la tortura de desear la vida de lo irreal para otra persona, como acababa de insinuar la de desecharla para sí misma en Dulce-Persona. Lo creado por mí deseaba su realidad y su autor también, hallando así su autor el mismo imposible; cuán fácilmente la mente olvida, confunde, se enreda y el sentimiento se extravía en cuanto a su objeto y el lugar de realidad o de fantasía en que está.^c Y todavía no sé si mi novela vino al impulso de una alta femineidad, si vivía antes o nació a personaje o no aquí, la Eterna. Todo ello no implica escuela realista, porque nada he copiado de Eterna; no lo intentaré ni lograría ninguna mente de artista, ni aun he querido denominar a ésta «Novela de la Eterna»,^d aunque es la que me ha inspirado, afinado muchas percepciones torpes en mí y me enriquece de misticismo y pasión cada día.^e —Quizagenio:^f Nos hemos mirado hoy más veces que

c.38 <séptimo> <décimo>

c.38 <si ello crece>

c.38 <en lo creado>

c.38₁ <realidad. ¿No tuvo...>

c.38 <así los dos>

c.38 <cómo fácilmente>

c.38 <novela nació>

c.38 <vivía antes... Eterna.>

agr. AO

c.38₂

c.38 <inspirado todo mi esfuerzo>

^a La corrección autoritaria, el saberse citado, la pedantería de la celebridad son atribuciones que los autores se toman y que Macedonio repudia en sus textos y en una práctica insobornable de su actividad intelectual.

^b Otra manera de mostrar que las partes o capítulos de una ficción y la distribución de sus asuntos son recursos técnicos manejados por el autor.

c.38₁ <...Grecia un desdichado en el artista enamorado de su obra escultórica?>

^c El discurso monológico del autor discute acerca de sus conflictos de creador, su relación con lo creado, sus grados de poder y de impotencia, los riesgos a que lo expone su fantasía, la vorágine del deseo y la imaginación.

c.38₂ <si vive o es irreal no lo sé, la Eterna, antes que nacer esta mujer hermosa y discretísima en la novela.>

^d Esta afirmación respecto del título es contradictoria con las decisiones que el autor tomó desde las versiones más antiguas que se conocen; con variantes que agregaron y quitaron texto, el título siempre se centró en «Novela de la Eterna».

^e Las reflexiones del autor se introducen en una extensa parentética que marca la discontinuidad existente entre el universo discursivo del autor y el universo de los personajes.

^f Los personajes continúan con su diálogo adquiriendo una autonomía cada vez más notoria; discuten entre sí las alternativas de existencia (realidad-ficción), pero no las consultan con el autor, éste permanece fuera del dialogismo novelesco.

nunca y además muchas en estos meses cuando me acompañas y ayudas en quehaceres. Yo siento la tristeza de la corta existencia que tendremos en la novela, quiero desahogarme, estar en la verdad.

—Dulce-Persona: Me asombras y me inquieta lo que dirás; ¿te crees tan sin vida?

—No, Dulce-Persona, yo existo y lo quiero, porque te he conocido. ¿Tendremos la desesperación de que nada haya que pueda darnos vida? Después de haberte conocido tan graciosa, tan dulcemente encontrada aquí, tan inesperadamente llegada donde yo estaba y tan derechamente hacia mí el llegar tuyo cuando nos encontramos en el portón, y tanto acompañarnos aquí...

—Eres tan compañero, tan cortés.

—¿Y tú?

—¡Algo de la vida que tuviéramos!

—No somos irreales, Dulce-Persona. Si lo fuéramos como son los personajes de cine, estaríamos fumando. La vida la tendríamos y seguiríamos pidiéndola; y lo mismo somos que el ser de todos los que habiendo tenido vida se hallan en el morir, ese flaco ser del moribundo que en gestos y palabras pide vida y en realidad no siente pena de perderla ni lo cree, ni deja de ser.^a

—El autor: Me están incomodando. ¿Qué cosquillas son ésas de ser que los hace sufrir? Quién hubiera pensado que personajes míos —no le ha sucedido a ningún autor; muchos consiguieron personajes contentos como Hamlet, Segismundo, inclinados al no ser—^b por el contrario me consternarían con estos antojos.^c

—El lector: ¡Qué trastorno, dónde los leeré si salen a la vida! Que dejen su dirección. Además, ¿qué más quieren ser que ser agradables a la vida? ¿Y, en fin, el título del capítulo no avisaba: «Aquí se tratará de la más espantosa desesperación que nadie imaginó?»^d

^a «...como he observado otras veces que hay primero una lucha por no morir, luego una lucha por morir, que termina satisfactoriamente. ¿Cuál es el verdadero sentido de la "agonía" griega, de la lucha final? (...) Diría que ese placer de la agonía es placer del hedonismo, no del longevismo, es placer de la conciencia que se salva de un cuerpo que le era negativo.» CTN, 42.

^b Cf. «Calderón en su infantil confusión de ensueño y realidad, Shakespeare explotando los sosías, y lo mismo los fáciles y repetidos simbolismos que se usan en el cine, no son técnicas, no tienen categoría artística.» OC, III, 258.

^c El autor sale de su monólogo y entabla diálogo con el lector, lo que no afecta a la diferencia y discontinuidad respecto del mundo ficcional de los personajes; destinatario instaura un espacio dialógico de estatuto diferenciado.

^d El título de capítulo inventado o introducido por el lector logra la alianza y complicidad inmediata del autor provocando en el proceso de lectura una confusión, una incongruencia, dado que, hechas las corroboraciones pertinentes, comprueba que dicho título nunca existió en esta novela.

c.38 <tan amante.>

c.38 <y la pediríamos lo mismo.>

c.38 <consternarán de compasión.>

m. a. <agradables de leer.>
<capítulo no decía>

—El autor: Mucho me lisonjea usted; si no fuera por los personajes con antojos sería tan feliz por los lectores como usted. Qué bonita desesperación tan completa que he ideado ¿no es verdad?

—El lector: Me apenan los personajes. Pero yo existo. ¿Hay algún otro capítulo de ganas de vivir? Si es así no leo más; no hay otro espectáculo tan incómodo.

(Pasa el hombre feliz que busca, no obstante, el país donde ser feliz sea bueno. Se parece al Presidente: tiene toda la felicidad menos la teoría de la dicha.)

—El autor: Oh, cómo comprende usted mi gran pensamiento. Sin embargo, no puedo prever lo que antoje a los personajes; yo sólo sé lo legible de lo que van a decir y hacer. Tú mismo, lector, aquí eres obra mía y sin embargo...

—El lector: Aquí sí, ¿pero en mí mismo?^a

—El autor: Veo que te gusta vivir y para ello es necesario que no te mencione ni te deje hablar más aquí, sino para enamorar de Dulce-Persona. (Para sí). ¡Qué poder tengo de crear apariencia y muerte, de regir todo esto y sin embargo hay alguien en la tierra en cuya alma quisiera ser soñado y no lo logro!

—El metafísico: Es mucha enredada fantasmagoría de personajes, lector, autor. Y no es que finjan enredarse; no saben qué son.^b Esto se resuelve todo así: son todos reales; cualquier imagen en una mente es realidad, vive; el mundo, la realidad es toda mera imagen en una mente. Lo que no es imagen es la Afección: placer, dolor. El existir no es pre-deseable; en el pre-deseo de ser ya hay ser; lo que no hay es el comenzar, el no haber sido, en el cual situaríamos el deseo de ser.

—El autor: No lo dudo: tente por apagado!; ahora cesas tú en mi mente, en la novela, y ésta siga. ¡Fenece, profesor de ser! ¡No existas más!^c

—El metafísico: Espera, no me extingas, oye esto: más que una imagen en una mente no podemos ser, en forma y cuerpo; aparecernos en una mente es nacer.

—El autor: Huye, Metafísico, corrido también como todo aquí por la frustración.

^a El análisis macedoniano muestra con lucidez la diferencia que existe entre el destinatario (correlato del destinatario) sujeto hipotético y un sujeto empírico, cada vez único, distinto, particular que lee.

^b La intervención del metafísico inaugura un nuevo espacio discursivo que se diferencia de los anteriores y al mismo tiempo los abarca, habla de ellos reuniéndolos en su propio discurso; explica desde afuera la teoría óptica que los sustenta.

^c La omnipotencia del autor no soporta este meta-discurso que subordina el suyo, de ahí que su reacción esté centrada en extinguirlo para demostrar que no está fuera de su dominio.

m.a. <feliz con los lectores, con un lector como Ud.>

c.38 <tan desesperante>

m.a. <lo que se antoje>

c.38 <para alabar mi ingenio>
<(Consigo mismo)>

m.a. <si no continuas repitiéndome que admiras mi ingenio>

—El metafísico: Llámame a ilusionarte en tus últimos momentos.

—El autor: Veamos cómo son los tuyos; no te escribo más, ¡Cesa!

(Y efectivamente el autor dejó de escribirlo;^a pero es cosa tan increíble resolverse a dejar de ser sin un ontólogo, que el lector sólo se convencerá de que no se habla más de él aquí leyendo todo lo que falta de la novela.)

—El lector:^b Yo digo que no entiendo.

—El autor: Pero, lector, usted no ha leído bien saltado, entonces. Ha caído usted en el vicio de la lectura seguida. Mi novela no es novelón. Lo irreprochable, lo impecable no es su género; no hay receta para su naturaleza de obra de arte. Discúlpese a esta novela de un principiante de novelar.

—El lector: Ah.

—El autor: En cuanto a mí, no soy el Presidente; estoy por saber quién soy ahora. Si me equivoco seré finalista, pero habré tenido por error una exaltada alucinación que puedo llamar venturosa. Me apena el Presidente; quisiera la vida para él y que tuviera todo un amor.^c Mas no lo veo en buen camino; lo consume la inteligencia, vacila entre la pasión y el misterio del ser. Le falta una palabra, una no más, una sola percepción que lo salvaría. Él se dice: Hay cuatro opciones: el Misterio de Ser, la Pasión, la Ciencia y la Acción.^d No es así. La Ciencia y la Acción son entretenimientos, son todos abyecciones (de poder, erudiciones, glorias, riquezas), goces menudos; las abyecciones de la segunda y tercera parte del «Fausto», la juguetería de los menudos deseos sólo perdonable a la infancia como ejercitamiento. La respuesta es: dentro del misterio hay un claridad plena, la Certeza y sólo una: la Pasión. La certeza es esencial al estado místico, pero el único estado místico no es la religiosidad, es la Pasión. No son las religiones, todas enfermas de negación de nuestro ser, de subordinación que nos torna aparenciales sin realidad, sin la Pasión, conciencia de plenitud y eternidad a nada supedi-

c.38 <escribir acerca de él>

c.38 <a dejar> agr.MF

m.a. y c.38; <entretenimientos...>

m.a. <claridad absoluta>

c.38 <todas abyecciones>

^a El texto parentético corrobora la acción del autor, colocándose fuera del diálogo que se venía desarrollando, en procedimiento paralelo al implementado, a principio de capítulo, con el discurso del autor y el diálogo de personajes.

^b A partir de este punto hasta finalizar este párrafo, y todo el párrafo siguiente *La rama cede...*, está incluidos en el cap. XI, en EP.

^c La prolongada y tácita rivalidad con el protagonista se explicita; el autor-narrador toma distancia; se diferencia del Presidente y lo presenta como producto de su imaginación.

^d Las presuntas opciones se presentan en una gradación eliminativa, para concluir en que no existen tales opciones, el único camino es la Pasión.

m.a. y c.38; <...son el vivir por vivir, el longevismo. No hay perdón para los entretenimientos.>

tada.^a He escrito la novela para alegrar a la Eterna que la quiere concluída y cree que la hallará apasionante. Seré así el autor de una metafísica fantaseada y de una novela metafísica.^b Quiera mi suerte que no se desencante de ésta la Eterna, y no intentaré nada más en Arte para no correr nuevamente el riesgo que con muchos temores y desalientos estoy corriendo con escribirla. Y aun pavor sentí ha poco escribiéndola; por eso tuve que decir fuertemente «No soy el Presidente». Atosigamiento, vahído espantable: por un instante temblé, ansié, creí ser personaje sin vida de mi novela, creando al Presidente, creándolo tan parecido a mí.^c Y ya mis personajes han querido todos vivir. Será triste que digan al despedirse, al cesar: «Los que quisieron vivir te saludan».^d

La rama cede al posarse un pájaro

—Presidente: Conoce usted las dos sutiles basuritas: la del aire que «entró en los ojos» (los dispépticos espirituales andan por el mundo con una basurita en los ojos) y la basurita de tiempo, esos ocho minutos de una llegada apremiada que no podrán servir para ocuparlos en hacer llegar anticipado el suceso?

—Eterna: No, yo conozco las dos tristecitas:^e la de la sonrisa que no se dio a la mirada que no se repetirá y aquella romanza de Schuman⁵² que no pudimos escuchar juntos.

Es tal el poder el^f de la Eterna, que sólo ella en el mundo puede hacer ciertas diferencias creídas imposibles: así el Presidente le pide siempre, cuando se ha servido una taza de té, que con su cucharita le revuelva el azúcar, pues nadie lo hace con su influencia o precisión. Y aun algo más imposible:

^a La mística de la Pasión metafísica corre el riesgo de ser confundida con la mística religiosa, el discurso del autor retoma la argumentación seria.

^b Esta definición en quiasmo es clave, no sólo para la producción de Macedonio, sino también por la incidencia que tiene en la concepción estética de sus discípulos, especialmente Borges y Marechal.

^c El protagonista en espejo, las marcas autobiográficas evidentes, el *alter ego*, llevan el relato por el filo de la ficción y la realidad, la oscilación ambigua inquieta y confunde, pero el discurso literario es el espacio de la no-existencia, del no-yo, de la no-muerte y su máquina de significación transforma, le cambia el signo a todo lo que «toca».

^d La despedida al César (aquí con minúscula, sin acento, convertido en verbo) se invierte: los luchadores de la arena novelesca no reconocen su autoridad y quisieron vivir... pero no pudieron: todo se revierte, hay un cesarismo narrativo que da y quita la vida-ficcional y los personajes están en la no-existencia.

^e Los amantes-niños, sus secretos: «dos basuritas»/«dos tristecitas» (nótese la reiteración del dos, el uso de diminutivos, configurando un mundo tierno y recóndito); con los tópicos dilectos: la mirada, el tiempo, el gesto postero y la música.

^f Este artículo <el> es una errata de c.S0, texto base; en EP no aparece.

ci.2 <al posamiento>

ci.2 <tal el sutil poder>

ci.2 <: por ejemplo el Pte.>

ci.2 <con la influencia>

ci.2 <precisión de ella>

puede revolver de tal modo que haga menos dulce una taza de té con azúcar excedida.

Y^a Dulce-Persona, que se ha alejado en la noche por los caminos con la sola compañía de su perro y un bastón de sauce que hoy le ha desbastado Quizagenio, piensa suavemente en la luz de la casita en la noche de luna, como otras veces prefiere contemplar la luz de la casita en los campos oscuros.^b

Recuerdo que a la tarde, caminando por el jardín, el Presidente la había inventado el cuento de la locura del jardinero ante el espectáculo de las flores, presentando el ilimitado reemplazo de una belleza por otra mayor.^c Todo en la creación es posible, nada hay que no pueda ser soñado, que no pueda acaecer. El ser no conoce un no. El Presidente se lo había dicho en su fórmula predilecta: la todoposibilidad del acontecer, la libertad de la Realidad.^d

En qué están en este instante los moradores de «La Novela»^e

Quizagenio y Simple suspenden la tarea de corte del césped del cantero que rodea el aposento de Dulce-Persona, pieza aislada y circular con ventanas a los cuatro rumbos. Y entonces se entretienen en la mutua sabiduría; Quizagenio dice: «Los signos matan a las cosas: el traje de luto al dolor, el ir a misa a la creencia; la teología hace ateos». O: «Dios hizo el mundo y yo os lo doy estudiado». (Nótese la influencia del Presidente,^f que dice que Dios en la forma en que se usa es

ci.2 <en la sola> <de un bastón>

ci.2 <caminando con el Presidente>

ci.2 <Dónde están>

ci.2 <tarea en este momento>

ci.2 <rumbos del campo>

ci.2 <el rezar>
 <-O si no, cuando le da por la Teología.>
 ci.2 <dice por ejemplo>
 ci.2 <se le usa>

^a En EP, a partir de este punto hasta finalizar el capítulo es texto incorporado al cap. XIII.

^b Se describe una imagen, una instantánea que registra las luces en la oscuridad y un conato narrativo que queda trunco antes de empezar; el narrador «contempla» la escena, no da explicaciones, ni intenta insertarla en alguna secuencia o motivación del relato.

^c El dador del relato salta a otra escena en su recuerdo, contrastante con la anterior (tarde, jardín, flores), pero ambas son para su mirada un «espectáculo»: la construcción poética de las imágenes, las marcas líricas, la experiencia fehaciente de la belleza.

^d Las imágenes poéticas del artista le permiten al metafísico inferir, como en un teorema, la proposición que se quiere demostrar.

^e En otros capítulos esta pregunta está a cargo de un personaje. Aquí la hace el narrador en sub-título, manteniendo el efecto de corte transversal que le permite mostrar escenas, acrónicas, sin someterlas a secuencias.

^f Estos personajes no dialogan, cada uno recita su parlamento, su «sabiduría», los monólogos están juntos, en función del contraste, de la antítesis, pero no de una dialéctica coloquial.

^g A partir del señalamiento que hace el propio texto, cabe indicar las delegaciones simbólicas que están en juego: Quizagenio es un intérprete del Presidente; éste, intérprete del narrador; éste, intérprete del aular; éste un intérprete de Macedonio Fernández, lo que no implica que este último no sea también un intérprete de «sotro» intérprete...

una idea disminuyente, y la combate: como el Progreso es sombra cercenadora en el Presente, Dios lo es en el Ser y en la Pasión; no se quite nada al Presente de la Pasión). O aun profundiza más en la meditación de la conducta humana: «Humanos que mil veces cierran los ojos sin pensar en la muerte». Simple contesta con pensamientos como éstos: «Dos son las verdades que no quieren las feas, las dos fidelidades que no se quieren: la del espejo y la del fotógrafo». O: «Puede uno ser abnegado pero no como para tirarse al agua a salvar un pez que está ahogándose.»

Deunamor sueña;^a porque mientras sueña existe; y mientras, su amada le sonríe, pues están ciertos del venturoso encuentro tras el amor embellecido por la muerte. O dice al aire estas palabras enigmáticas: «Los Fondos de la Vida. (Que hay placer en todos los dolores). El reloj adelantado y la majestad de la Vida: las uñas blancas y la hora exacta aceptada y las uñas pintadas para ilusión de la Vida.»

Eterna recoge de entre las hojas las violetas para la jarrita de la mesa de luz del Presidente, esas violetas que dejará sin que nadie la vea, con una tarjetita en la que habrá escrito:

Violetas...

Violetas...

Y una Eterna

y a cuyo dorso el Presidente escribirá:

Amor sellado con violetas.

Desaprisionaste de mi mano la tuya

¡Y más aprisionaste

mi corazón!^b

O le envía entre hojas de helecho una flor en papel, en cada uno de cuyos seis pétalos habrá escrito una letra de su nombre; y él responderá en el tallo de esa flor:

Conoce lo tarde que es

Quien vivió sin verla

Y ve ahora a la Eterna.^c

^a El mundo de Deunamor, único y diferente, se rige por una lógica propia: está solo, pero con su amada; ella está muerta pero siempre-viva; él vive porque constantemente sueña, sus palabras son enigmáticas porque ha comprendido profundamente, en su dolor hay placer, el reloj adelanta la hora exacta, etc. Este recorte textual puede tomarse como una metáfora de la metafísica fantaseada que Macedonio elaboró a través de toda su obra.

ci.2₁ <...de hilo crema con contorno celeste>

^b La escena de la Eterna y el Presidente es netamente romántica: los amantes no se encuentran (físicamente), emplean el lenguaje de las flores, la flor elegida es la violeta, se escriben, se someten a un deseo idealizado.

ci.2₂ <en papel oro con sombras en tinta china,>

ci.2₃ <...a tono con la exaltación del abrirse del misterio de la flor; y como el Presidente escribirá en finísima caligrafía en el tallo de oro:>

^c Se reitera la escena con variaciones, escrituras poéticas, enigmáticas, complementarias (derecho / dorso, pétalos / tallo).

ci.2 <A lo cual contestará Simple>

ci.2 <O:> agr.MF

ci.2 <Deunamor, en tanto,>

ci.2 <O dirá al>

ci.2 <Eterna en este instante>
<violetas destinadas>

ci.2₁ <tarjetita de papel...>

ci.2 <escrito con sereno pulso:>

ci.2 <Como otro día Eterna le enviará> <hojas de> agr.MF

ci.2₂

ci.2₃ <nombre, con perfíles...>

(Aunque alguna noche le haya confesado que todo lo que en un largo vivir alguien hubiera perdido, en el hallazgo de Eterna se recobraba).

El Presidente y Dulce-Persona vuelven del paseo hasta el bañado, cuya gruta formada por seis saucos intriga por su misterio de teros,^a patos y alguna pequeña culebra, y hasta cuya profundidad algún día penetrarán. Dulce-Persona maneja el coche, el mismo en que el Presidente los acompaña todos los días hasta la estación, y se deja convencer por alguna idea u observación.

— Las dos Hablillas que he descubierto — está diciendo el Presidente — son: la Muerte y la Vejez o Proceso de los Años. La fatalidad del morir y del progresar de la edad como descaecimiento y cambio por sola virtud del tiempo, son dos engaños:^b la muerte ya he explicado que nada es, y la más intensa vejez, en un mayor número de casos, es la vejez joven, la que ocurre de veinte a veinticinco años, cuando se descarga sobre el hombre la responsabilidad y exigencias de la vida, saliendo del vivir providenciado por padre y madre, de que se ha gozado. La vejez es simplemente toda relación de excesiva carga de la vida con respecto a la reactividad personal psicológica. Y también le hará ver el Presidente el ridículo de su vida: que desde hace treinta años estudia al mismo tiempo biología, es decir cómo no morir, y metafísica, es decir cómo nadie muere.^c

Entonces Dulce-Persona le dirá al Presidente, como un murmullo:

— ¿Por qué no podríamos seguir así, en este cochecito, toda la vida, sin pasar el tiempo, sin apreciarnos menos, todos juntos, en «La Novela»?

— ¿Por qué no?

Y en ese mismo instante el Viajero (Viajero pero no de museos es el nuestro; mira lo que vive, no el Pasado), se acerca a la playa del Plata, frente a los portones de la estancia.

ci.2 <Mientras tanto el Pte.>

ci.2 <misterio zoológico y botánico, nido de>

ci.2 <el cochecito>

ci.2 <convencer con fiado-mente> <Observación de la vida o de la experiencia.>

ci.2 <edad en el sentido de>

ci.2 <ya te he>

ci.2 <toda la responsabilidad>

ci.2 <, de> agr.AO

ci.2 <ridículo esencial>

ci.2 <años (allá por los los años veinte)>

ci.2 <Y entonces la suare>

^a Otro instante, otra escena, otros personajes, otra relación. Sin embargo la impronta enigmática está presente en la descripción del lugar: «gruta», «intriga», «misterio» «profundidad».

^b El Presidente, si tuvo «dos basuritas» para Eterna, tiene «dos Hablillas» para Dulce-Persona, que al mismo tiempo son «dos engaños»: el registro de la evidencia y su negación engendran un discurso contradictorio.

^c La reflexión final es la definición exacta del trabajo intelectual de Macedonio: «La Crítica del Dolor es el capítulo mayor de mi posición práctica general, lo que no significa que yo me sienta más llevado hacia la posición práctica; al contrario, la posición metafísica es mi gran escudo, pero he solido verme y he visto a otros bien defendidos en la posición práctica en toda su desnudez.» OC, III, 15.

—¿Y tú podrías ser feliz, Viajero, ahora agotada tu busca?

— Quizá, porque es busca inventada, no impuesta.*

* De aquí en adelante el autor sigue solo. Los últimos lectores se dan de baja al autor. Y, naturalmente, retráanse a escribir.

CAPÍTULO XI

(Paréntesis en la novela para un fragmento de ensayo de: la novela leída por personajes de otra novela)^a

—Quizagenio: Anoche, como estaba desvelado, me puse a leer una novela. Abundante de amores y casualidades, pasan las cosas más extraordinarias. Te diré que, si es por fantasía, yo no me quedaría atrás. ¿Qué te parece si alguna vez realizamos la idea de Deunamor, y todos nos comprometemos a escribir una novela?

ci.2 <novela. Tiene cosas bastante curiosas, está llena de casualidades.>

—Dulce-Persona: Me parece muy bien. Pasan tantas cosas interesantes en la estancia. Contando nada más que una siesta del sábado cuando caminamos todos entre los bosques ribereños, tendríamos argumento. ¿Le damos esta sorpresa al Presidente?

ci.2 <bosques del río> <sobrado argumento>

—Pero es seguro que a Deunamor se le ha de haber ocurrido una trama sutil.

—Y tan simple que es él.

—Pero ahora quiero leerte un capítulo de la novela que leí ^a anoche. Se llama «Adriana Buenos Aires». ¿Te gusta?^b

—Comienza, que me desespero de curiosidad por saber lo que serán esas personas.

ci.2 <escenas sueltas>

—Te leeré algunas escenas. «Apasionada joven dormida.^c ¡Qué latido del alma trágica de las cosas te hace, inocente,

^a Este capítulo es homólogo al VII, los mismos personajes hablan de literatura, en este caso en lugar de contar un cuento atribuido a Quizagenio, éste lee una novela: novela en la novela.

^b Dice Macedonio: «Mi opinión, que quizá no será compartida, es que la novela que se ha usado y que yo practicaré previamente en la "última novela mala": *Adriana Buenos Aires*, la de alucinación, o sea de hacer participar al lector en las alegrías y penas de personaje, es irremediablemente pueril;» OC, IV, 91.

^c El texto corresponde al capítulo VII, OC, V, 128.

maestra de tentación, para que todo miserable que he juntado en mí mientras quemaba mis dolores en la vida, para que toda ceniza amarga y necia de mis dolores me ahogue, para que temblando en crimen y miseria me alce sudoroso y sollozando, pálido en la luz pálida de este amanecer...! Cualquiera cosa que yo haga contigo, Adriana, aquí y ahora será lo único no Imposible, mandato de Tragedia. No sé para qué me levanto de mi lugar oscuro y me veo trémulo en la luz del trémulo amanecer parado frente a mi puerta inclinado hacia tu lecho que es el mío. La soledad me empuja las espaldas en este rincón de la dormida casa, pasado y porvenir los piso con rabia. Todo es una sola mancha en el mundo.»^a

—Qué triste es todo esto.

—¿Acaso te parece o sientes que estás en una situación semejante a la de este personaje, o, aunque no haya semejanza, te encuentras en un padecer tan intenso?

—Yo quisiera ser ese personaje, con tal de no estar en el vivir. Ahora no se trata de leer amenamente una novela. Yo no le veo fin a las desesperaciones^b de esta vida.

—Haz un esfuerzo para no volver al pensamiento de desesperación. Creo que a ti y a mí, mientras nos acompañemos, es deseable el vivir. No es verdad que la existencia que tenemos ahora sea apetecible.

—Sigue la lectura.

—Pero lo patético es que la pobre muchacha, que está dormida, cree que la persona que le habla es su amante Adolfo, mientras se trata de un amigo común enamorado de ella. Y él no sabe si besarla o no.^c

—Léeme esa página; nuestro dolor acompañe el dolor de esos personajes.

—«Criatura bendita, pecho de amor, juventud ya maternizada,^d me digo inclinado sobre su sueño. Si yo te besara y nunca lo supieras tú que no me nombras en tus sueños y crees tener en mí, aquí, a quien nombras y me hablas con el nombre de quien te amó y maternizó y me recibirías con regaladísimo abrazo en tu lecho... no te beso porque duermes y te despertaría a una realidad de dolor; no te beso porque no sé qué hay en el impulso mío de besarte: ¿caríño? ¿deseo?

^a La selección del fragmento recorta la escena de máxima tensión para el protagonista e introduce nuevamente el motivo de «la mujer dormida».

^b «Las desesperaciones» de personajes por tener vida, se repiten tal como se plantean en el cap. VII. ci.2) <Lo terrible es la vacilación de él que no sabe...>

ci.2) <nuestro dolor de personajes acompañe al dolor de las personas escritas.>

^c El equívoco de roles y las sustituciones en la relación de amistad y amor constituyen los principales procedimientos argumentales que vertebren el relato de la «última novela mala».

^d Adriana se encontraba embarazada de su amante Adolfo.

ci.2 <Es que acaso... sea apetecible.> Agr.Ao

ci.2 <que se trata>

ci.2 <que se ha enamorado poderosamente>

ci.2₁

ci.2₂

ci.2 <Quizagénio lee:>

¿venganza de él? ¿vanidad de saberte besada por mí para siempre?»

—Pasiones de los vivientes, quién las sintiera.

—No es mejor ser como nosotros, suave Dulce-Pasión, digo Dulce-Persona? ¿Qué piensas de lo que acaece a esos seres?

—¿Son como nosotros? ¿Más felices que nosotros? ¿Son como el lector y el autor?

—Yo quisiera explicarte qué son; a qué reino pertenecen; cuál es su creencia y destino.^a

—Pero yo prefiero que me cuentes la historia de ese beso.^b

—Pues he aquí que hesita una vez más y la besa. «No; te besaré, Adriana, en la boca, porque busco el beso de amor y que me lo respondas. Comprendo que lo que me impulsa es únicamente el amor. Después de esta noche desesperada no tengo vigor ni claridad para negarme este frescor de sed, este apaciguamiento.»

—Es terrible la «vida». Yo le tiemblo, me asusta. ¿Pero sabes que por momentos, ante la vehemencia con que lees, me siento como alzada por la Vida?

—Es posible. Anoche, mientras asistía a una de las escenas más dramáticas, sentí levantarse mi respiración, pero fue tan breve que sólo me parece que expiré. Fue una sensación no sé cómo decirte, nosotros no tenemos términos.

—¿Y cómo concluye esta escena que me lees?

—Pues al inclinarse a besarla susurrándole: «Busco tu boca, Adriana, besémonos», una sombra se movió en la entreluz de la puerta.

—¡Yo quiero la vida! ¡Yo quiero estos sobresaltos y tinieblas, yo quiero la vida!

—El lector: Quien la pierde soy yo. En este instante, siento que no existo. ¿Quién me llevó la vida?^c

—El autor: Pellízcate, pues necesitas sacar de ti el sonido del timbre de realidad, de ser. Nadie se pellizca, en el sueño.

—Quizagénio: ¿No te parece que nos está escuchando el lector?^d

^a Dulce-Persona presenta las preguntas y Quizagénio promete las respuestas y las explicaciones teóricas, estéticas, metafísicas.

ci.2) <...su metafísica y su mística, cuál su destino y sentido.>

^b Dulce-Persona rechaza las argumentaciones. Ella, con criterio femenino y de lectora alucinada de novela, prefiere la «historia», no las intelectualizaciones.

^c La relación inversamente proporcional de vida que establecen los personajes y el lector muestra el efecto buscado con este recurso; cabe tener en cuenta que estos personajes son también «lectores» y por lo tanto la denominación se vuelve muy ambigua.

^d La pregunta de Quizagénio marca la diferencia entre la instancia ficcional del mundo novelesco y la instancia textual autor/lector, los que a pesar de estar incorporados a la ficción, preservan su estatuto.

ci.2 <de los hombres.>

ci.2 <estas acras?>

ci.2) <pertenecen, cuáles...>

ci.2 <mi pecho>

ci.2 <Pero> <Mas al>

ci.2 <su boca>

ci.2 <siento que soy un inexistente>

—Dulce-persona: Sigamos, sigamos; es la Vida que se nos quiere filtrar.

—Quizagenio: Yo tampoco hoy quiero se dude de que vivo.

—Dulce-Persona y Quizagenio: Aléjate de nosotros. Vida, que somos muy felices. ¿O no?

—El lector: Vuelvo de mi mareo. La vida me recupera. ¿Dónde estuvo ese instante mi conciencia?

—Dulce-Persona y Quizagenio: La tuvimos nosotros, y supimos qué es ser hombres. Gracias.

—Adriana Buenos Aires:^a Por favor van a dejar en paz nuestra vida privada?

—Dulce-Persona: Un instante, querida Adriana. Vuestro beso nos ha dado la vida. Autor, danos la palabra que necesitamos.

—Quizagenio: Guardaremos vuestro secreto, Adriana y Eduardo de Alto. Y os ofrecemos el nuestro: Dulce-Persona y yo somos dos personajes de la «Novela de la Eterna», dos buenísimos amigos.^b

—Eduardo de Alto: Nuestro amor no tiene por qué callarse. Aprended vosotros, por si alguna vez la vida os hace personas como a nosotros, y os amáis.

ci.2 <quiere meter>

ci.2 <quiero ser robado por la Vida.>

ci.2 <¿O no?> agr.MF

ci.2 <Pero por favor>

ci.2 <vida. Ha sido una emoción inefable.>

CAPÍTULO XII

(Modelo de página suelta de novela)^a

Definición del dolor de pasado, joya sentimental que la Eterna sembró en su pecho; mejor llamémoslo dolor de un Imposible sutilísimo sólo en el alma de la Eterna acendrado, pues ni en el Ser o Mundo hay imposible alguno ni en alma alguna esta emoción de un cierto imposible creado en la mente de la Eterna.^b

Este imposible hállase en la irreversibilidad, la no aniquilabilidad de una porción cualquiera del pasado de un sujeto sensible cualquiera, lo que no se presenta como sentimiento sino cuando ese sujeto hace el hallazgo siempre accidental, que pudo o no acontecer, de la amada o persona a quien puede amar más que a sí. La Eterna, que es la única persona humana (individual, no ideal) que tiene el poder de cambiar a otro el pasado, aun a su amado, no tiene el de cambiar el propio.^c Y además no puede accontentar su alma a aceptar que su amado no la amó siempre, sino después del hecho inferior, insignificante, de «verla», y pudo además ni verla pasar nunca a su lado, indiferente, ignorándola y aun con mal

ci.1 y ci.2₁ <(Estamos aquí...>

pl.s. <Eterna acendró>

ci.2 <nacido acendrado>

pl.s. <aniquilabilidad u obliteración>

ci.1 <accidental, contingente, es decir que>

ci.2 <o sea de la persona>

ci.1 y ci.2₂ <que a sí mismo...>

ci.1 y ci.2 <es precisamente la>

ci.1 y ci.2 <el pasado a otro>

ci.1 y ci.2 <aceptar el hecho de>

pl.s. <nunca pasar>

^a En pl.s. el título es <(Página suelta de la novela)> y a continuación se consignan cuatro renglones prácticamente ilegibles con letra muy apretada, que no figuran en las copias posteriores; no hemos podido descifrar para esta edición dichas anotaciones.

ci.1 y ci.2₁ <... en un suceso que no es de la novela pues le acace a un personaje como personaje>

^b El narrador retoma su discurso metafísico fantaseado, idealista, para plantear la conflictiva relación de la Eterna con el tiempo, principalmente con el pasado: la imposibilidad de modificarlo.

ci.1 y ci.2₂ <... y que a ninguna otra persona.>

^c El narrador omnisciente cuenta las tribulaciones más íntimas de Eterna y el Presidente; muestra «objetivamente» que ella detenta el poder de cambiar el pasado de su amado (que es su tormento), pero no el propio.

^a La inclusión de Adriana Buenos Aires y Eduardo de Alto permite la contrastación con las «entradas» de autor y lector; en este diálogo convergen dos mundos ficcionales, los sujetos participantes tienen el mismo estatuto.

^b Nótese la situación especular de las dos parejas pertenecientes a dos novelas «mellizas» (mala y buena) con evidentes coincidencias, especialmente en el personaje femenino; cf. una frase del narrador referida a Adriana: «Entonces la mujer del destino, alma de beldad, la dulce criatura...» OC, V, 164-65.

humor de hallar su camino levemente estorbado por ella, a quien él no miró,^a absorbido en busca egocéntrica.

Al conocerse, ella cambió el pasado del Presidente, de modo que ya no recordó un instante en que no se contuviera el conocerla y amarla, en tanto Eterna se ve a sí sin él y sin su amor en casi toda su historia. Y aun cuando el Presidente le ha hecho concebir —y aunque no del todo, creer en la eternidad y memoria personal eterna— y aun cuando crec^b de sí misma y de él que sí son eternos después de muerte (pero no después de olvido), aun así por ese pasado Eterna teme del porvenir. Tal vez crea que algún día el todoamor sea una vez, no obstante guardar siempre un desfallecimiento por el no amor y no conocimiento mutuo en ese pasado sin visión ni pasión entre ellos, pero aun así turba a Eterna el futuro de amor.^c

Respuesta del Presidente^d

Esas lágrimas, Eterna...!

Esas lágrimas que sólo cual en tus ojos se dieron jamás, son la más alta línea de ola que se ha alzado en el Ser o Realidad, son la suprema obra del Mundo, de tal belleza cual una cumplida Razón de Ser, luego de la cual también el cese de la Realidad es posible y justificable. Tus lágrimas del místico imposible de un amor sin pasado de no amor, dolor escondido del todoamor que en muchas mujeres aparece apenas y en ti va constante en cada momento, esas lágrimas son una demanda clamante que me dobla en un pensar que no alcanzo a igualar a tu Sentir, pues mis certezas de pensamien-

^a La relación amorosa se basa en la mirada, ver o no ver es la cuestión.

pl.s.1 <... recordó un pasado suyo en que no conociese y amase a la Eterna>

^b Instaurada la relación amorosa se plantea el problema de la metafísica: creer o no creer en la memoria personal, en la no-muerte; la tragedia de los amantes es el olvido.

pl.s.2 <... será invariablement este único y pleno amor de hoy, todos los días es y se ven y hablan aparecen en Eterna la pena y dolor de ese no-amor y no conociese en el pasado, en que no estuvo su Presidente ni visión ni pasión de ella.>

^c La insatisfacción por un pasado no compartido, se proyecta hacia el futuro ensombreciendo el pleno amor de presente.

^d Tras la exposición del narrador, en tercera persona, del conflicto de los amantes, se incorpora el discurso del Presidente, dirigido a su amada, diciendo lo mismo, pero diferente.

pl.s.3 <... pesa la caricia de tu amar... esas lágrimas>

pl.s.4 <... de igualar en intelección a tu sentir fuerte y exquisito (palabra ilegible), necesitando, como tus

lágrimas son supremas, son la Lágrima del pavor y afán de una existencia sin fin, de imposible cesación.

Todo es posible: el Ser, la Experiencia, el Mundo, lo que es, es libre sin ley ni razón el ser (todo cuanto es y sucede en el alma y fuera de ella) es una libre Contingencia: el Ser es la Contingencia.>

pl.s. <no miró él>

ci.1 <Ella y Presidente le cambió a éste>

ci.1 y ci.2 <ya nunca>

pl.s.1 <nunca el Presidente...>

pl.s. <casi todo su pasado>

pl.s. <Y aunque él le>

pl.s.2 <eternos su amor...>

ci.1 <aun así> <Eterna>

agr.AO

ci.2 <cual> agr.MF

pl.s. <ojos han dado al mundo>

ci.1 y ci.2 <son de tal>

pl.s. <tras la cual>

pl.s. <no-amor>

pl.s.3 <cada acto...>

ci.1 <cada instante>

pl.s.4 <pensar que avisoro...>

tos, de futuro, no tienen respuesta para tu demanda de un no ser del pasado, para tu pedido del no haber sido antes de amar. Tus lágrimas son la Lágrima del pavor y afán de una existencia sin fin, de imposible cesación.^a

El^b problema es tan arduo como grave para mí por tu bien, Eterna; debo consultarlo con hombres magníficos^c por inteligencia y por nobleza: páginas de William James, Schopenhauer, Hegel, Fechner,^d tómanlo menos difícil al auxiliarme en mi esfuerzo de todoconocibilidad.^d He leído, he meditado, me digo y me respondo:^e En un presente mental cualquiera, puede decretarse y operarse la destrucción de un pasado, pues en ese presente un pasado personal tiene las dos notas de lo personal y lo pasado, y la operatividad de la psique^{*} puede en ese momento, con labor e insistencia, disociar esa escena de hecho pasado en imagen actual,^f de sus dos notas o franjas: de lo propio y de lo pasado, y convertirla en imagen de ocurrencia ajena y de mera fantasía, no de ocurrencia efectiva y pasada propia.

Lo que no puede destruirse, y es indiferente, son los efectos del hecho pasado. Esos efectos se sentirían pero indiferentes al fenómeno de la memoria y a la discriminación de «efectivo» e «imaginario» y a la designación de «ajeno» y «propio»; esos efectos serían sentidos pero no como propios con causa en nuestro pasado sin amor sobre un amor actual, no se da: si un día la plenitud de amor se alcanza como creemos haberla alcanzado, prueba ello que ningún pasado puede sobre él.

Así que percibo, Eterna, que es especioso definir el escozor que sientes como el sentimiento amargado de haber tenido un pasado sin nuestro amor. Hay un amargor, es cierto, en ti, pero no procede de la noción de un pretérito sin

^a Las lágrimas reiteradas una y otra vez recorren todo el texto del primer párrafo imprimiéndole un tono emotivo; la demanda femenina se presenta en el texto a través del llanto, el hombre habla, explica, consuela; se invierte la relación amorosa, ahora hay paternalismo.

^b En ci.1 y ci.2 la oración <El problema... de todoconocibilidad.>, figura entre paréntesis encabezando este capítulo; la distribución se modificó en 1947.

^c ci.1j <nobleza de intelectuales: cuatro volúmenes que hay junto a mí de Stuart Mill, W. James, Baldwin/ Hegel/ y Schopenhauer tómanlo muy fácil.>

ci.2j <nobleza: maravillosas páginas de genios William James...>

^d Ante la emotividad femenina, la intelectualidad masculina acude a su biblioteca, el problema debe consultarse a otros grandes pensadores; como es habitual, el bagaje de lecturas ya hechas selecciona la serie, el corpus pertinente para tal tema.

^e La secuencia de verbos muestra el proceso del trabajo intelectual permanente en el autor: un pretérito perfecto, en el que ha leído y meditado, un presente, en el que se dice y se responde.

^f Advértase el poder omnímodo que le atribuye a la mente y a la imaginación capaz de convertir el pasado en algo ajeno y diferente.

mutua visión sino, lo sospecho, de una inseguridad de que el amor nuestro de hoy sea el pleno amor logrado. Así que vengo pasando, de una a otra pena, al pesar de sospechar que no estás cierta más que de tu pleno amor y no del mío, y de esto estás dolorida, no del pasado.^a

El mamboretá^b elegante e indeciso que quiere entrar en la novela y se ha detenido frente a mi manuscrito.^c

CAPÍTULO XIII

Novela en «La Novela»^a

Como saben Dulce-Persona y Quizagenio por las conversaciones en la estancia (largas pláticas de los sábados sobre arte y ciencia, encauzadas amistosamente por el Presidente), éste prepara una novela. Por eso quisieran ofrecerle el argumento de la vida en «La Novela», pues un día cualquiera de esa existencia daría encanto a un relato.^b

La novela que piensa escribir el Presidente — y que nunca escribirá, según él — comportaría una concepción original de «novelismo de la conciencia» o «novela sin mundo». (Así alterna su pasión de pensar con su pasión de crear.) En el cuaderno de apuntes, Dulce-Persona y Quizagenio encuentran estas notas.^c

Los personajes, que no son personas físicas sino conciencias, fueron gente de la vida, estuvieron en el Dualismo o Mundo; viven ahora en el universo del acontecer concien-
absolutamente indeterminístico (con determinismo intercon-

ci.2 <Y en verdad, como lo saben la Dulce-Persona>

ci.2 <por él mismo), el Presidente>
ci.2₁ <Por eso se...>

ci.2 <el mismo piensa>

ci.2 <originalísima>

ci.2 <Así... crear> agr.AO

ci.2₃ <En verdad...>

ci.2₃ <En su cuaderno...>

ci.2 <ha sido gente que ha estado en>

ci.2 <hay el determinismo>

^a En ci.2 se registra otro título que fue descartado: <Los personajes del Presidente.>

ci.2₁ <...les ha ocurrido sorprenderlo ofreciéndole>

^b Los personajes insisten en proponer la tertulia de intelectuales como argumento de la futura novela; todo vuelve sobre sí mismo, la novela habla de «novelas» y del «novelars»; los artistas hablan de artistas y para artistas.

^c El proyecto narrativo se muestra en «apuntes», «páginas sueltas», «manuscritos», un material inconcluso, con la todoposibilidad de modificarse; al mismo tiempo se muestra que es leído por pocos, por un grupo de amigos, y su recepción, éste es el modo en que fue concebido y éstos son los lectores a los que está destinado.

ci.2₂ <...es que el Presidente hasta ahora no ha pensado aun el detalle de su obra, pero en cambio ha avanzado mucho en el pensamiento de su doctrina y en las líneas generales de su desarrollo.>

ci.2₃ <...borrador, entre mil apuntes sobre hechos y problemas estudiantos, encontramos las siguientes notas sobre la novela en meditación.>

^a Finalmente el centro de la cuestión no es el pasado ni el porvenir, sino la inseguridad en el amor presente que no permite la plenitud.

^b *Mamboretá*: argentinismo proveniente del guaraní; insecto olibato de color ceniciento o verdoso, cuerpo delgado y largo.

^c La frase de corte marca fin de capítulo, pero al mismo tiempo indica fronteras de realidad/ discurso: el «mamboretá» (real, existente) se detiene frente al manuscrito, pero cuando entra a la novela debe convertirse necesariamente en signo escrito, su condición es otra; su estar en el manuscrito y su estar frente al manuscrito, son simultáneas y diversas.

ciencial: cada vez que ocurre un estado intenso en alguien, pasa a los demás; ¿por qué ocurre un estado intenso? ¿por qué obra sobre los demás?; no existen estos «por qué»: así se presentan los hechos y eso es todo.^a

Viven como conciencias operando casualmente entre sí; cada una con su fenomenismo concencial; conservan la memoria del tiempo corporal; pero no son mera memoria, son actualidad. (Salvo Mnemonia, que es sólo Memoria.) Alguien viene con un resentimiento o un olvido, temor o perplejidad; el sentimiento más poderoso da el tono al grupo concencial. El despliegue concencial es absolutamente libre; es el ocurrir, ni más ni menos que como ocurre una marea sin nuestra voluntad; en cada conciencia los estados advienen sin causa alguna; es ridículo decir que un torbellino de materia ocasiona el miedo o la ira, pues ¿por qué viene el torbellino?; es la espontaneidad continua, o sea: que estamos en el verdadero misterio.^b

Los personajes de esta novela, pues, carecen de cuerpo físico, de órganos de sentido, de cosmos. Directas las comunicaciones, sin palabras (que inventa y atribuye el autor); mero psiquismo directo que opera de conciencia a conciencia; la cercanía que siente una conciencia, de otra, no es distancial sino concencial; causación entre conciencias, ligadas entre sí pero desligadas cada una de todo cosmos; pluralidad concencial con intercausación inmediata.^c

Los personajes tienen un vivir de ideas y estados psíquicos; son individuos psíquicos. El efecto que busca esta «novela sin mundo» tiende a disolver la supuesta causación del cosmos sobre la conciencia; si sin tigres nos sentimos heridos y ahorcados por un tigre, sin cosmos podemos sentir lo que sentimos, colores, sonidos, olores.^d Hay una serie de fenómenos en el fenomenismo concencial que tienen original, que aparecen la primera vez contingentemente y luego se

^a La opción de una perspectiva idealista no tiene explicación, así las conciencias se presentan a la luz de tales supuestos, y «eso es todo».

^b El despliegue libre y espontáneo de la conciencia se materializa en una novela de textos fragmentarios, de escenas, de instantáneas, de discursos diversos, con un montaje provisorio, arbitrario o ilógico; es el torbellino.

ci.2: <...siente la cercanía de otra conciencia, pero esa cercanía no es distancial>

ci.2: <...que cada una es meramente un momento concencial;>

^c La autonomía concencial carente de físico y de palabras es el idealismo absoluto, la pluralidad interconciencial se vuelve incommunicable.

ci.2: <...conciencia que está viviendo y que en lugar de tener un solo nombre, una idea individuante (?), tiene distintos nombres. Son individuos psíquicos, pero nada más que psíquicos.>

^d Cf. *Poema de poesía de pensar*: «Por qué no me contento con sentir miedo o alegría sin motivación conocida, sin imaginaria? Los tigres que causan miedos y los miedos que causan tigres — Realidad, Ensueño — son dos parejos modos de Pretextación.» OC, VII, 127.

ci.2 <—no tiene «porqué»;>
<no tiene «por qué»>

ci.2 <son meramente>

ci.2 <ocurre un terremoto>

ci.2 <Las comunicaciones son directas>

ci.2: <un personaje...>

ci.2 <hay causación>

ci.2 <pero desatadas>

ci.2: <cosmos, de modo...>

ci.2: <psíquicos; es una...>
<efecto concencial> <busca obtener>

ci.2 <todo lo que>

reproducen a voluntad, que son copias; pero una infinitud —y los verdaderamente más importantes en sí, los apetitos, los deseos, el fenomenismo afectivo— no lo son; los primeros son importantes extrínsecamente por la supuesta causalidad aparece el tigre como causando muchos dolores de destrucción, pero en sí son inactivos —colores, sonidos, líneas, ruidos— aunque causan subsiguientes hechos de cualquier intensidad de dolor y placer.

En otros términos: el efecto concencial que busca este novelismo es delinear en la intelección del lector el mero ser concencial sin mundo, como una posibilidad inteligible.^b Desacreditar todo el librero de novelas que ya no es tiempo, narrativas de sucesos de conventillo, de hombre actuante sobre el mundo y actuando por el mundo; la conciencia sin causa, cuya operatividad se presenta.

El siglo actual de la humanidad no es para relatos de sucesos de la relación Cosmos-Persona, sino para el sueño de la conciencia para el individuo meramente psíquico, liberado del Cosmos.

La novela debe desarrollarse en un clima sin disturbios, reyertas, celos, aunque existan las tristezas de la vida, como agrupamiento intercausal directo e inespecial (las otras conciencias son el «mundo» exterior de cada conciencia). Vivientes que no se dibujan ni describen, casas que no hay; juego con la muerte que ocurre y nunca mata; Donde Todo Vuelve De La Muerte.^c Los personajes mil veces vueltos de la muerte, de automuerte por mero deseo, sin veneno ni puñal; que tienen a la muerte por un dormir sin horario, no nocturno. (La muerte no es la policialidad que conocemos, sino una mesa eternamente concurrida y de la que se levanta uno y dice: yo me voy a dormir; eso es la muerte.)

Los personajes que el Presidente ha prefigurado para su novela, hasta ahora, son:

^a Deseos, apetitos, afectos se definen en su originalidad exclusiva y excluyente, no toleran «copias», o lo que es igual, no pueden representarse; la cuestión de base es que se «habla», se «escribe» sobre ellos, por lo tanto están sometidos al lenguaje que los re-presenta.

ci.2: <...decimos porque son presentaciones en sí inactivas>

^b Estos apuntes del Presidente explicitan los fundamentos filosóficos de la propuesta estética y del proyecto narrativo en particular; el intento artístico no es una mera contienda de escuelas o movimientos literarios.

ci.2: <de la vida; en un espacio que llamamos morada de todos ellos (...) que tiene todos los sonidos de una vivienda; por ejemplo un sonido de llamado de puerta al cual acude Luciano «Mariano» y abre el aire pues nada hay.>

^c La alternativa que se emprende es una contestación que arriesga una relación distinta con el sueño, con la imaginación, con la conciencia, con la vida y con la muerte.

ci.2: <...ellos, siempre ellos; llamarán a la Puerta y nadie entrará. Morada inatracable, pues no hasta todo el Espacio; sin puertas, donde se vive como viven las imágenes en la conciencia.>

ci.2: <destrucción; extrínsecamente...>

ci.2 <Dicho en>

ci.2 <novelismo de la conciencia>

ci.2 <todo este>

ci.2 <, o del conventillo interior>

ci.2 <cuya actuación>

ci.2 <actual, el estado actual de la humanidad>

ci.2 <Esta novela, en fin,>

ci.2:

ci.2 <como... inespecial>
agr.AO

ci.2 <La Casa Donde>

ci.2 <La muerte la han constituido en policial.>

ci.2: <Vivieran sólo...>

ci.2 <ha perfilado>

—Postumia: la que desea ser amada muerta, sólo muerta ser amada.

—Suicidia: muere a cada instante «por su propia mano»; por un resorte o llamado concienencial al no ser instantáneo, lo que acaece por carecer de simultaneísmo concienencial: cuando entra un dolor, no hay en su ser más que dolor, y el automatismo de evasión al dolor ejecuta el gesto del suicidio.

Olvidador: el hombre que sabe ser el secreto de la mujer la intolerancia para la idea de ser olvidada por hombre; profesa la apariencia de olvidar porque sabe que vence a toda naturaleza femenina. Y entre sus andares, triunfando siempre, encuentra a Ellalanomujer (hay que no ser mujer para soportar ser olvidada) y piérdese instantáneamente el Olvidador; ella presente y ausente lo olvida. Olvidador se desespera de que cada vez que es visto es nuevo para Ellalanomujer, y se enamora; se enamora de quien no puede recordar ni recordarlo por más de un cuarto de hora. Y es así castigado.^a

—Bellamuerta: la por haber más amor ida, por exaltar el amor.^b

—No-olvidable:^c no consiente ni aún en la muerte concienencial saberse olvidada. (Esta muerte concienencial, única que hay en la novela y procurada por propio deseo o por ciertos reflejos defensivos de la conciencia, sólo significa una suspensión concienencial. Así como por un esfuerzo de la mente, en la tierra, llamamos a existencia en el presente mental a un recuerdo que se nos escapa, así las meras conciencias poseen el resorte de un ímpetu de propia paralización. Y estas soluciones de continuidad obtenidas por propio ímpetu de la conciencia para sí, en No-olvidable no podían aniquilar un sentir, el sentir de no poder ser olvidada. En todas las personas psíquicas de la novela, la solución de continuidad concienencial que es la muerte, deja latente una pulsación concienencial, un hilo de realidad concienencial que nunca falta: en No-olvidable el no poder sentirse olvidada; en Postumia la apatencia de ser amada muerta; así en todos.)

—Perdita: no sabe dónde está; quién fue ella; a qué viene; qué fue antes; qué será; si la que siente es ella u otra. Cuando está oprimada de tristeza exclama: Qué triste está No-Olvidable o qué triste está Retroante.

ci.2 <que deseaba> <la que quiere sólo>

ci.2 <es decir por>

ci.2 <y esto acaece>

ci.2 <su conciencia más>

ci.2 <ejecuta sobre ello>

ci.2 <sabe que el> <secreto total> <es la intolerancia>

ci.2 <El Olvidador> <que lo ve, es>

ci.1 <No-olvidante>

ci.2 <No-olvidable; la que>

ci.2 <la única>

ci.2 <no tiene más significado que>

ci.2 <por la conciencia>

ci.2 <sí mismas>

ci.2 <La que no>

ci.1 <está embargada>

ci.1 <No-olvidante>

^a Nótese la tautología paradójica de los itinerarios narrativos previstos para cada personaje, cuya programación está condensada en el nombre.

^b Este personaje poético no lo hallamos en la novela, sino en uno de los poemas más famosos de Macedonio titulado *Elena bellamuerta* (1920); en un pasaje dice: «Oh! Elena, oh niña/ Por haber más amor ida», OC, VII, 99.

^c Este personaje femenino es la contraparte del personaje masculino Olvidador; su periplo concienencial es tanto o más complejo que ninguno.

—Volupta: aspira a un beso de un año y morir.

—Indiferente: le interesa exactamente igual la conciencia o la muerte eternas. Hace temblar a todos con esta santidad de indiferencia.^a

—Sin-ahora: todo lo siente con *franja* de Pasado, bajo las especies de lo acacido; «yo estaba con hambre» es «yo estoy con hambre». Su memoria desplaza su presente: «lo amé a usted» es «yo lo amo». Vive en pleno pasado pero con sensibilidad actual, y en verdad carece de presente ni pasado puros.^b

—Pretendiente a la Vida: quiere volver al mundo corporal, en el que debió ser muy feliz, por rarísima excepción.^c

—Amneses: sin pasado. Lo del día anterior no ha sucedido.

—Mimosa: odia lo privado de mimosidad; la Materia. Busca la emoción de ternura, de acariciamiento.^d

—Retroante: cambia los pasados. Alguien le pide que lo torne a un pasado feliz. Otros, que le cambien pasado hasta quedar convencidos de haber vivido otra vida que la que vivieron.

—Mnemonia: sólo tiene memoria, carece de ser actual y vida. Pero posee la memoria perfecta: no hay hecho, por instantáneo, por insignificante, que no lo tenga en presente, que no pueda revivirlo.

—Inmima o Inmimia: sólo os ama muerto. No quiero ser amada. Se alarma o repugna de toda caricia o interés por ella. Dice a todos, en una conversación: «He hallado a Mimuerto. Cuán feliz soy. Pero a veces no lo soy. Pobrecito, qué sería si yo muriera.» (Buscaba el hombre cuya expresión delatará que iba a tener la suerte de morir pronto, para ser feliz cuanto antes; no deseaba la muerte de nadie, pero buscaba la persona que la expresara.)

—Eterna: no conoce muerte; no tiene su conciencia un instante de suspensión. Máxima intensidad de la conciencia.

ci.1 y ci.2 <La que aspira>

ci.2 <A él le> <exactamente lo mismo>

ci.1 y ci.2 <La Sin-Ahora>

ci.2 <hambre, «por» yo>

ci.1 y ci.2₁

ci.2 <y en suma no tiene>

ci.2 <El que quiere>

ci.1 y ci.2 <La sin>

ci.1 y ci.2 >La que cambia>

ci.2 <La que sólo>

ci.1 <No-mimosa>

ci.2 <Inmima o Inmimia> agr. AO

ci.2 >La que no quiere> <La que se alarma> <Les dice a todos>

ci.2 <La que no> <su conciencia no tiene>

^a La santidad consiste en no optar, o bien aceptar que no hay opciones; de ahí que la indiferencia sea considerada santa.

ci.1 <Todo es memoria en ella>

ci.2 <La memoria desplaza en ella el presente>

^b Muchos personajes definen su función respecto del pasado: se lo olvida, invade el presente, se lo ignora, se lo recuerda, se lo transforma; la imaginación ensaya estrategias y dispositivos varios para no someter su libertad a los condicionamientos que le pone el pasado.

^c La Vida no es para el autor ni buena ni mala, felicidad y desdicha son igualmente posibles. Empero, los casos de suma felicidad los considera «raros», lo que sin llegar al pesimismo, lo ubica en un relativismo eudemónico.

^d El «mimo» idealizado encuentra su centro en los afectos, la Materia desprovista de ellos está imposibilitada de acceder a la caricia.

* —Deunamor:^a espera a Bellamuerta. Debe obtener la resurrección concienical de Ella y probarle definitivamente que no hay dicha superior a la plenitud de conciencia en pasión actual, es decir eterna.

* —No-torna: sin eternidad personal; no vuelve. Todos saben que no tiene más que una vida y una muerte, mereciendo el cuidado, la obsesión de los que saben que un buen día podrá escapárseles.^b Sólo muere por causa; sin una causa no muere. Se desvelan todos para que esa causa no llegue. Y como no saben cuál es esa causa única, la llenan de exquisiteces de amor y previsión. ¿Pero no será una dicha lo que la aniquile?

* En ese clima de sueños el Presidente juega. ¿Lo salvará el Arte?^c

(El Presidente se aleja discutiendo con el autor sobre el agravio de hablar tanto de sus proyectos y tan poco de la Eterna. Y convienen en que en cada página aparezca por lo menos una vez su nombre.)

ci.2 <La sin> <La que no>
<La que todos>

ci.2 <de los otros que>

ci.2 <Todos se desvelan>

ci.2 <juega con los destinos.>

pl.s. <El Presidente... nombra-
da.> agr.MF

pl.s. <sobre su mal gusto>

pl.s. <aparezca nombrada>

^a Eterna y Deunamor son la versión femenina y masculina de la todoposibilidad en la plenitud de amor; Bellamuerta es un «aspecto» de la Eterna.

^b El último personaje es una humanidad «atrapada» en los límites irreversibles de una vida y una muerte, no hay metafísica posible.

^c El «clima» se define en tres palabras claves: «sueños» «juega» «Artes»; es el clima que engendra esta textualidad, en la ficción y en la realidad, dado que éste es precisamente el clima vanguardista en el que participó Macedonio, que aplaudió su escritura y estimuló su proyecto.

CAPÍTULO XIV

(Todavía)

¿Y el Presidente? ¿Y la Eterna?

ci.2 <¿Y la Eterna?> agr.AO

El Presidente, que sólo es impulsivo cuando ha llegado a la extricación de cada tema de su conducta (y cuya vida pasa resolviendo a problema todo hecho de su conciencia), hace tiempo que medita en el sentido de la empresa cumplida.

Y es así como después de la Conquista de Buenos Aires para la belleza, vuelto a «La Novela», despertó un día con la tristeza de haber descubierto que la ciudad es una fealdad irremediable,^a por lo mismo que renuncia a la más accesible, ilimitada y constante recreación e incitación: la Naturaleza.

Fue necesario que concluyera la Conquista para sentir el vacío creado por esta enigmación de su obra: ¿Debe la ciudad existir? ¿No es pobrísima comprensión, yermo pensamiento, creer posible una ciudad con belleza, sostener en Belleza lo que vive en omisión de Naturaleza?^b ¿Crear que pueda entenderse cosa alguna, ni tener cordialidad con cosa alguna, sin habitar toda hora del día y la noche de la Naturaleza? Nada se sabe sino mientras estamos viéndola, oyéndola. Los

ci.2 <que no es impulsivo más
que> <extricación total>
<conducta o pensamiento>
ci.2 <pasa problematizando to-
do, resolviendo>
ci.2 <que viene pensando>

ci.2 <una ciudad>

ci.2 <para que sintiera>

^a Cf. carta a Gómez de la Serna, 31-XII-48: «Ya sabe que mi alternativa es: el Café o la Selva, pero no la Ciudad a que estoy condenado». OC, II, 67; en carta a Adolfo Fernández, 1943: «En cuanto a dónde estar yo, todo es lo mismo puesto que no tengo la naturaleza, el arroyo, la selva; (...) Yo no me resigno más a la ciudad.» OC, II, 228.

^b La conquista de Buenos Aires para la belleza conlleva una falacia en la medida que la ciudad es una negación de la naturaleza; la ciudad es un hábitat poco propicio para pensar, para «la contemplación».

libros lo demuestran; hechos, pensados en las ciudades grandes ¿hay alguno que sepa algo entero, total?

* La contemplación de la naturaleza,^a la de la vida animal salvaje en su espontaneidad, y la de las moradas y obras de la humanidad más antigua con su sugestión del tiempo; las moradas del vivir humano, no tanto las pirámides y dólmenes; las pirámides quieren vivir para el futuro mientras las casas quieren vivir para el presente, vivir para morir, para la actualidad de cada instante;^b he ahí los tres excitantes y sugestiones mentales sin lo cual nada, absolutamente nada puede entreverse del misterio.

L
* (Al mismo tiempo descubrió el Presidente que el camino más sencillo de supresión de las guerras es la supresión de las ciudades; que no se puede guerrear contra una nación dispersa en granjas que forma una ciudad compacta de quince millones de habitantes en ciento cincuenta millones de hectáreas.)^c

En fin, se sumó en el ánimo del Presidente a la tristeza de toda Acción sin motivo intrínseco, que no interesa en sí al operante (que le sobrevino después de la empresa), la tristeza del tema mismo de la acción: la Ciudad frente a la Naturaleza.

Presidente y Eterna.

La Eterna lo ve todo en la tierra pero no el Misterio; el Presidente ve en todo el Misterio.^d

* La Eterna piensa por todos en la tierra, y en la nada de todos en la eternidad. Eterna cree en la muerte. Niega la Eternidad, cree y acepta ese despido de amor que es la muerte. El Presidente cree que la muerte nada es: que no hay otra que el Olvido (sin aniquilación corporal) de los que se amaron.

El Presidente da lucecitas de la Eterna y Eterna da la almohada tibia y blanda de sus hombros que traen el sueño.

* El protagonista de ABA piensa: «Debería huir, quizá lo pueda en breve, no tengo otro camino, a los bosques del Amazonas, del Alto Paraná, a esos escenarios de una violenta Naturaleza, a esa Naturaleza en himno, desbordada locura del ser que exigiéndome, obsesionándome, robándome para sí toda mi facultad de mirar, toda mi fuerza de interés, rehiciera mi sentido de la vida». OC, V, 21.

^b Junto a la naturaleza y la espontaneidad de la vida animal, está la «casa», con una alta valoración de lo íntimo, de lo familiar, lo cotidiano, la privacidad, los hábitos personales casi secretos, el «ritmo casero».

^c Cf. p. 102, b.
^d En carta a su tía A. del Mazo de Touzaud, 16-V-1904, escribe Macedonio: «¿Por qué es la Vida así? ¿Quién puede saberlo? El Universo tiene aspectos tan bellos y aspectos tan odiosos y punzantes, que no pueden sorprendernos... [que sean tantos los que dudan] Las palabras nada adelantan en este punto. [Misterio: misterio; misterio: misterio]» OC, II, 234.

La Eterna era toda para el amor; el Presidente todo para el pensamiento.^a

La Eterna dice: que todo su presente de amor se lo roba la noción de que hubo un pasado en que el Presidente ignoró que ella existía, no la amó ni adivinó, que pudo el Presidente pasar a su lado sin mirarla. Esto la horroriza. ¿Qué constatarías a esto, lector? Bien se puede escribir una novela para responder a esto que la Eterna sufre y piensa. El Presidente hasta ahora no ha sabido cómo disipar ese abismo en las noches de la Eterna que en cada coloquio que tuvieron, cuando todo parecía tan completo, aparece fatalmente, ese sentimiento de la Eterna de no poder contemplar la posesión con todo contento, el amor que *ahora* había entre ellos, que no hubo antes y pudo no haber nunca. ¿Hay esperanzas de que el Presidente posea algún día la lucidez de convencerla?^b

La Eterna tiene Dios y el Presidente no; Eterna quiere — y el Presidente no — que haya maternalidad en su amor, que él recline su cabeza en el pecho de ella.

Las dos inexistencias entre el Presidente y la Eterna: una que sólo conoce la Eterna, una que sólo conoce el Presidente. (Entretanto, hay el inexistente porque no conoce aún a la Eterna y está en el camino de conocimiento, y está el No-Existente-Caballero que^c reflexiona: «El autor busca inexistencias y yo estoy tan acostumbrado en la inexistencia, como la mujer en la existencia, pues el varón nunca llega a acostumbrarse a la existencia».)

Ya^d os lo dijo Deunamor: siempre será triste^e el Presidente, o si no dadle otro Pasado.

Y ese Pasado se lo cambió la Eterna, y además le trajo el trocador del Pensamiento en Amor. Pero algo no pudo: cambiar su propio pasado ni el de los demás para con ella. Por eso su imposible, el de ser comprendida.

¿Y qué le dio el Presidente a la Eterna? Pues por eso

^a La marcada binaridad del universo discursivo va distribuyendo en torno de uno y otro personaje características contrapuestas; se retoman temas que ya se repitieron en otros pasajes del texto; la variación del motivo.

^b El amor de la Eterna interfiere el presente con su exigencia posesiva del pasado del amante: una y otra vez se reitera esta demanda, con explicaciones, justificaciones, negaciones, etc., y queda pendiente en la interrogación final.

^c La no-existencia queda investida en un «Caballero» dado que es un atributo del universo masculino. La evanescencia del personaje no impide su inscripción viril y su marcada contraposición al mundo femenino.

^d Al dorso de este folio de la ci.2, AO anota «junio 25 1940»

^e La figura del Presidente tiene un aura de insatisfacción, de melancolía, una tristeza permanente, que no desaparece ni en las conversaciones, ni en las cartas, ni en su humorismo.

mismo, porque no ha conquistado su pleno amor, porque no supo elevarse a la gracia y ternura de la Encendida, que no quiere que él la haya olvidado cuando no la conocía.^a

Maniobras, Amistad, Acción... ¿qué pierde el Presidente? ¿El Pensamiento?

Drama del Presidente es: el pensamiento como pasión, porque el Amor es ser, lo más del ser, y el Pensamiento es sediento de la noción (o problema) del Ser. La pasión es lo más del ser y el ser es lo más del pensamiento.^b Por eso el Pensamiento puede ser Pasión. Pero en su Pensamiento-Pasión el Presidente es desdichado: le falta lo Real de la Eterna pensada, la personificación de lo Real pensado.

¿Vale el Arte para quien se mortifica en esa ausencia? El Presidente trabaja en su novela sin mundo, quizá, para su propia liberación; trabaja, pero sin alegría.

Aun queda una esperanza para el Presidente, y acaso para todos: la trasfusión pro-realidad de la Eterna; una colecta de «vida» para la Eterna.^c Pues lo más triste es que después de haber sentido todos la antipatía y los riesgos de la propuesta del Presidente a dejar la Amistad por la Acción, se entusiasmaron con ésta, esperando felicidad de ella; y es el propio Presidente quien ha de contagiarles su desilusión,^d que creían haberla hecho tanto y tan bien.

Por eso ahora los congrega a todos para proponerles dar vida a la Eterna, para que alguien se salve, en la novela, de la irrealidad de personaje.^e

^a La pregunta no queda contestada, la respuesta equívoca insiste en las falencias del Presidente, no acierta a decir en qué consistió el don a su amada: ésta es una de las elipsis sobre la que se escribe el texto.

^b El Amor y el Pensamiento se disputan la Pasión; el camino del protagonismo está nitidamente delineado desde el inicio: intelectual, artista, metafísico, aborda el ser en su Pensamiento-Pasión, pero se reconoce que persiste en él la marca de la desdicha.

^c Todos los esfuerzos están encaminados a recobrar a su amada; todos los artificios, todos los procedimientos, estrategias, inventos resultan impotentes frente a la contundencia de la muerte.

^d El Presidente en su creatividad incesante propone, insta, estimula, conduce, genera entusiasmo, pero al mismo tiempo es el encargado de introducir el desencanto, la insatisfacción, de mostrar las falencias, de poner en crisis el proyecto.

^e El objetivo de «salvar» a Eterna contradice e invierte los postulados estéticos hasta aquí sustentados y defendidos; el discurso desesperanzado pero batallador del artista transitó y ensayó alternativas hasta desembocar en la propuesta repudiada en el punto de partida.

ci.2 <Qué vale... alegría.>
agr.AO <quien se debate>

ci.2 <su desilusión a ellos>

CAPÍTULO XV

(Hoy hay más pasado que ayer)^a

Entonces la Eterna tendió al Presidente un pliego de su vestido tomado entre sus dedos y le dijo: «tómese de aquí y síganme a su penitencia.»

Esto deseaba el Presidente —ser tratado como un niño que la madre corrige— cada vez que ya no podía con su malhumor y depresión durante las conversaciones frecuentes en que Eterna aparecía tan segura aunque tan amante, más que él certera en el mimo y cierta más que él siempre de lo que podía descaminar, degradar o embrillecer su amor.^b Enfurruñado, dominado, embriagado de verla siempre más bella, cariñosa, enérgica, clarividente que él, resignábase con el sutil inteligentísimo pensamiento que lo hacía feliz: «Básteme que toda belleza haya en ella; ¿qué importa lo que soy yo?»^c

Así, la siguió.

Y la Eterna...

De pronto, más suave la actitud y la rica voz cortés, Eterna se vuelve a tí, lector, y te dice:

— Te hablo, lector; la Eterna soy; una mujer quizá noble, quizá hermosa y fuerte en el pensar, de sentimiento generoso y de grave destino, quizá altiva y de majestuosas maneras,

m.29 <pliego del género> <tomado por sus dedos>

c.38 <—ser tratado... corrige—> agr.AO
c.38 <podía más>

c.38 <Eterna aparecía> agr.AO

m.29 <podía marchitar o>
c.38 <el amor de ellos>

m.29 <pensamiento> agr.MF

m.29 <yo soy?>

m.29 <y díctete>

m.29 <e inteligente, de>

m.29 <afectuosas maneras>

^a En m.29 el título es <Un momento en la novela. Hoy hay más pasado que ayer>. En c.38, la primera frase aparece testada.

^b La maternalización amorosa: mujer-madre, tierna, segura, protectora, refugio dominante y hombre-niño, menesteroso de cariño, enfurruñado, dominado.

^c La disolución del yo en el otro-amado es la condición de Beldad de Amor, pero también lo es para la Belleza en el arte (Belarte).

quizá de suntuosa casa y de generaciones principales;^a con un pasado límpido y severo, quizá no dichosa, y capaz para una ventura cuya risa exquisita, estremecida, rebotante, resonando como desde hondura retenida, sin estrépito, quizá borraría la idea de la Muerte.

«Leíste lo que aquí figuro haciendo y diciendo y pensarás qué levemente pasan las horas con el Presidente. Deja que de estos renglones se alce a ti mi acento, que de este escrito mi figura se alce, y te diga mirándote de cerca:

* «Díme, apiadándote, dime, ¿sientes mi hábito? ¿tengo una voz que tú oyes?»^b

Cada día tengo más pasado: vivir es crear pasado; pues que éste crece cada día para mí, lo que sólo en quien vive ocurre, vida debo tener y tú mismo estarás en la misma corriente que yo de Tiempo, murmurante, tenue, transcurriendo, y adviertes que hoy conoces en cada página más pasado mío que antes.^c

L «Pero no sabré nunca lo que soy; si quizá me ha acontecido que alguna vez fui real y un artista extraño en designios con avidez, tesón atormentado, me tornó en sueño en páginas que su mano cubría de palabras.

«Y si es así tengo lo que también tú: cuánto ha de acaecerme predeterminado por el causalismo.^d Y lo que no tienes, un espantoso dolor: el de saber además que cuanto han de sufrir y lograr mis ambiciones está ya dicho, además de prefijado en estas páginas: todo lo que ignoro y ha de acaecerme; más allá de esta página nada sé de mí y de la suerte deparada a mi gran aspiración y más desconcierto aún y rebeldía hay en mí si pienso con qué despreocupación leerás lo que está dicho sin ver, sin pensar que cuanto lees, y a medida que lees, es el suceso que en ese mismo momento me lacera, quizá, y me arrebatara de lo que mayor bien mío era o iba a darse para mí.»^e

Es cierto, Eterna, eres perfecta, en el sentido de la única perfección que hace perfecto a lo humano: en el tener

m.29 <dichosa y de gran destino.>
m.29 <y capaz... Muerte.>
agr.MF

m.29 <yo mirándote>

m.29 <de Tiempo> agr.MF
m.29 <y sabes que>

m.29 <en designios> agr.MF
<tesón no explicable> <en páginas... palabras.> agr.MF

m.29 <tienes tú>
c.38 <causalismo universal>
<novelista> agr.MF
c.38 <no tienes tú>
c.38 <que todo cuanto>

c.38 <ha de acaecerme>

m.29 <sin ver... para mí>
agr.MF

emocionalizada toda tu existencia sensible, es decir que toda mínima ocurrencia en ella y todo mínimo acto o consecuencia de acto tiene juicio emocionado de sí misma, ternura, reproche o risa de sí.^a

Por ello el Presidente, el conocerla tal —y no teniendo una sola emoción de sí mismo— se tornó al instante y para siempre niño. Ella, que aplaude toda caricia de los que se aman y las daría y aceptaría todas, le niega hasta hoy toda caricia que él le convida o que él le codicia; sería incansable e indiscerniente en caricias, pero sólo amando y amada sin perplejidad alguna. Su tortura de ser tanta y no poder aceptar caricias ni condescender consejo en darlas, es la desventura mayor y menos aparente, y más sola e irreconocida que cabe a lo humano.^b

Deunamor comprende el amor de la Eterna. Él,^c que es De-un-amor y fue el primero en sospechar el afecto de Quizagenio por Dulce-Persona, y más de una vez pensó en este amor y el de la Eterna, cree que aunque Quizagenio sea quien más quiere a Dulce-Persona y también sea ella lo que él más quiere, no por esto sería Dulce-Persona la más querida de las mujeres, si no comprobáramos que Quizagenio es el hombre de mayor poder de cariño que hay en el mundo, pues podría haber otra mujer que tuviera todo el cariño^d del hombre de más fuerza de amor que en el presente hubiera; y también podría esa otra mujer ser amada por el hombre más amoroso pero no ser lo único o lo que más ese hombre amara.

En cambio, Eterna no quiso ser la únicamente amada por el hombre de más amor, y no lo tuvo ni encontró, ni tiene un espléndido ya que no máximo amor humano. Ella es lo que la Realidad ama: la de la Perfección. La realidad ha descansado de su ansia de realizar el ser de la Perfección o identificación de la pluralidad entre iguales o aniquilación de la Pluralidad. Ella lo sabe, que es la amada del Ser, del Mundo, y ello hace la felicidad de su frente; no tiene el amor total del Individuo amante realizado, y he aquí el inmenso dolor de su boca oprimida: es la más desdichada y la más feliz.^e He aquí que

c.38 <si misma.>

c.38 <ha pensado con hondura>
<piensa que aunque>

^a El narrador retoma el discurso y no hace más que ratificar, glosar sintéticamente el discurso de la Eterna; la perspectiva no varía.

^b El dar y requerir en la relación amorosa se presenta como una contradictoria trama de dificultosa satisfacción: la frustración amenaza la plenitud y el todo-amor.

^c La perspectiva se desplaza hacia uno de los personajes, pero el discurso sigue en la enunciación del narrador. Esta táctica le permite mostrar otro aspecto de la cuestión.

^d El subrayado, poco frecuente en la escritura macedoniana, enfatiza la frase que remite a un problema capital en la metafísica del autor: la intensidad.

^e La Perfección es incomprensible porque involucra en la unidad términos absolutos de lo contradictorio.

^a El discurso de la Eterna dirigido explícitamente al lector esboza una descripción de sí misma que se construye desde la perspectiva de su amante, esto es, el Presidente y/o el narrador.

^b La Eterna que no quiere piedad de su amante (cf. p. 175), se la solicita al lector: la lucha por lograr la vida se vuelve cada vez más patética en la impotencia discursiva del artista.

^c La paradoja del «tiempo» en este texto consiste en negar categóricamente su existencia y a la vez desplegar una serie de estrategias para nombrarlo, para detenerlo, cambiarlo, conjurarlo, transformarlo.

^d En el m.29 (texto lise) después de la palabra «causalismo» hay un espacio en blanco como para agregar el adjetivo; en EP se adopta la corrección efectuada en c.38, con modificación morfológica «causalismo novelístico».

^e En este punto concluye el texto del m.29.

no se la comprende. He aquí que la Realidad es todavía infeliz, se la siente convulsa, extraviada. Aun el mayor amante no llegó a la mayor amante; tuvo el amor y aun el único amor de varios individuos realizados, pero no el todoamor del mayor amante. La Realidad todavía no puede detenerse: el absurdo, la torpeza de la Pluralidad continúa, no se ha deshecho.^a

CAPÍTULO XVI

(Un momento más, o un momento menos, en «La Novela»^a)

—Dulce-Persona: ¿No lo notas algo caído al Presidente?

—Quizagenio: Con entusiasmo abordó la Conquista de Buenos Aires, ejemplar actividad desplegó, pero advierto ahora enervamiento en sus iniciativas.^b

—Quizá los recuerdos.

—Cómo pesa el pasado.

—Pero muchos viven^c de un instante en que fueron felices.

—¿El pasado o el porvenir entristece al Presidente?

—¿Si le preguntáramos? Es tan bueno.

—¿Será celoso de su secreto?^d

—Creo que no. Si llega con semblante propicio, procuraré conocerle sus preocupaciones.

—Pero, también hablemos de nuestro hoy.

—Quizagenio: Hoy tengo dos nuevos argumentos, dulcísima Dulce-Persona: ¿ves cómo cumplo mi promesa de inventarte

ci.2 <Con qué entusiasmo>
<qué ejemplar> <y qué enervamiento> <iniciativas. ¿Qué le pasará?>

ci.2 <¡Pero más que el futuro!>
ci.2, <—Y sin embargo...>

ci.2 <¿Será el pasado> <lo que entristecerá>
ci.2 <—¿Y si>
ci.2 <—¿No será>
ci.2 <el semblante procuraré acercarme a su pecho.>

ci.2 <—Pero, en fin,>

^a En ci.1 el título es <Soplar la luz para dormir>; al pie del folio AO anota la frase que figura en el texto base; en ci.2, el mismo título que en ci.1 escrito con lápiz, posteriormente borrado.

^b La actividad entusiasta en un proyecto artístico y un retraimiento solitario y reticente, fue una dinámica participativa típica del mismo Macedonio, tanto entre los martinfierristas como en la *Revista Oral* de Hidalgo.

^c Ci.2, <...hay quienes viven del pasado, quienes lo buscan, quienes siguen soportando la existencia gracias a un instante del pasado en que fueron divinamente felices.>

^d Los personajes ponen en su diálogo tres tópicos de la novela que se entrelazan de múltiples maneras: el creador, el tiempo y el secreto (o enigma).

^a En contrapartida a la Perfección, la Realidad se debate en la pluralidad.

un cuento o drama cada día?^a Pensando en las vidas, casi todas tristes o vacías de gran inspiración, me complace crear destinos henchidos de algún matiz o intriga que haga preferible vivir a no haber vivido.

—Dulce-Persona: A mí también me entristece el descolor de haber vivido. Vivir debe ser más que soplar la luz para dormir. Pero no quiero deprimirme, sino reír en tu compañía.

—Tendré que inventar un nuevo argumento; era tan feliz contigo que deseaba llorar.

—No importa, cuéntame tus dobles cuentos de hoy, aunque no sean felices.

—Si lo deseas. Mi primera invención es meramente un esquema novelístico. Se llama: «El perfecto tercero o el amigo del amor, o el tercero de amistad en un amor». Para mí dos de las más delicadas actitudes humanas son: la colectiva de saber ser noblemente público de la Pasión y la de tercero de amistad hacia el amor de otros, o hacia la pasión del amigo muerto. Mi novela se llamará «Transparencia de Tercero en amistad de un amor, o «Tercero Transparencial», o «Novela de la Tercero-transparencia de amor». ¿Te parece?^b

—Por falta de títulos no iba a faltarle éxito.

—Es que cuando te miro las improvisaciones se embarullan.

—Pero siempre tus inventos o burlas o grandes pensamientos me hacen pasar contigo los mejores instantes y yo en cambio no sé siquiera demostrarte cuánto ánimo y compañía me das. Pero me acuerdo de tu novela; es melancólico vivir a la sombra de otras vidas. ¿Y tu otro cuento?^c

—Es muy trágico y quizá te impresione; se llama «El asesino anual». Aunque también es un esbozo, el relato será un poco más largo.^d ¿Qué te parece si lo dejamos para luego?

—Cuéntamelo ahora mismo. Con vivo placer lo escucho; podría durar toda la tarde.

^a Quizagenio también es un prometedora constante de argumentos y de historias pero no escapa a la ley general de esta ficción, sus relatos tienen escasos sucesos (cf. *Suicidio*) o se postergan indefinidamente.

ci.2: <...y que dirá toda biografía sino: Se cansó de estar de pie; se cansó de estar sentado. Y dio por concluido el vivir?>

ci.2: <...Quiero esta mañana>

ci.2: <...o Tercero tres veces. ¿qué te parece?> agr. AO.

^b El tercero en la relación amorosa es un tema privilegiado en la narrativa macedoniana, con la particularidad de que el conflicto queda circunscripto en el propio tercero, no se interfiere la relación de la pareja amante, dando lugar a un amor idealizado en una amistad devota.

ci.2: <...melancólico vivir a la sombra de otras vidas; pero quizá sea mejor que vivir en la luz inútil.>

^c El personaje masculino inventa, planifica, exhibe su pródica imaginación ante el personaje femenino «escuchante», receptivo, pero a la vez estimulante de los engranajes ficcionales que se instauran en este diálogo.

^d Títulos y esbozos de relatos que no se concretan o bien no se desarrollan, tan sólo comienzan; Quizagenio reitera las prácticas del Presidente.

ci.2 <o una situación dramática>

ci.2 <siempre me> <henchidos de tema con algún>

ci.2 <que hiciera>

ci.2 <la opacidad,>

ci.2 <no me deprimas más>

ci.2: <—¿Qué ha dicho...>

ci.2

ci.2: <O Tercero tercero.>

ci.2 <Pero... me das.> agr. MF

ci.2: <—Oh, es bastante.>

—El personaje dice: «Pues yo no puedo vivir feliz si no realizo un asesinato cada año».^a

—Autor: (*A Dulce-Persona y Quizagenio*): A mí igualmente ya me pasó lo que está contando Quizagenio. (*Al Lector*). Al ver la actitud entusiasta en Dulce-Persona de escuchar a Quizagenio, se percibe que en su mente lo está declarando el más fino e inventivo contador de experiencias de la vida. Dulce-Persona no recuerda que yo existo como narrador.^b Mientras la joven dispone una bandeja con los ingredientes para un mate que va a obsequiar a Quizagenio^c para que no deje de contar cualquier detalle de lo ocurrido a su protagonista, te contaré lo mío, lector. La Eterna es deidad cuando escucha; contemplarla en su escuchar hace al Presidente fracasar en todo relato. Yo me paralizaría exactamente igual, pero lo llevaría las narrativas escritas y tal vez obligado por esto llegaría a escribir hábiles novelas.

—Quizagenio: ¿No oíste un murmullo? ¿Sería la Vida que querría entrar? Siempre acecha.

—Dulce-Persona: Sigue, sigue, estoy pendiente de tu crimen.

—Cuando el personaje dice que no puede vivir si no cumple un asesinato por año, el interlocutor de un salto levántase del asiento. Entonces repite: «Ocho años, ocho personas, ocho asesinatos».^d Un día, por ejemplo, sale de casa y trae a un joven que se creía pintor. Le brinda una felicidad que no le daría jamás Dios ni la Vida; el que llega a su casa renuncia a padres, hijos, esposa; es una oferta tal de felicidad que no hay cómo despegarse de allí. (El interlocutor se queda tranquilo, porque el asesino no se ha preocupado de hacerlo feliz, antecedente indispensable del crimen.) Una vez que se ha atraído hábilmente a su propio interlocutor, a quien comenzó contándole su propio cuento como si le hubiera acontecido a otro, consume su propósito.^e Entonces se preo-

^a El vértigo dialógico y las delegaciones del discurso se extreman de modo que las voces adquieren cada vez mayor autonomía. El entrecamillado le da al discurso del «otro» un relieve particular que, a la vez, permite «mostrar» las estrategias de montajes ficcionales.

^b La irrupción del autor lleva al paroxismo el descubrimiento de mecanismos narrativos no sólo en cuanto a tácticas discursivas, ya señaladas, sino también a la dramatización de sus fuentes orales.

^c Nótese la insistencia en mencionar la incorporación del «mate», un ritual que acompaña las conversaciones entre amigos, dándole un carácter fraterno, íntimo, de suma confianza, si se tienen en cuenta las significaciones que le atribuye la sociedad argentina.

^d La mención del asesino y el crimen, de modo irónico y burlesco, está dirigida contra el género policial, al que Macedonio subestimaba por su énfasis en el acontecimiento, en el suspense y en los finales develadores del enigma.

^e En el relato de Quizagenio se reitera espectacularmente la matriz narrativa del protagonista narrador coloquial, cara a cara con su destinatario; se adelanta el final y el narrador es el supremo hacedor, su seducción es irresistible; da felicidad y quita la vida; el creador es un perverso asesino.

ci.2 <no se acuerda>

ci.2 <Siempre nos acecha>
agr. AO

ci.2 <levántase de un>

ci.2 <a todo.>

cupa de tomar todas las precauciones para no alarmar a la familia; simula correspondencia o llamados telefónicos, asegurando que el interesado aunque no escribe está muy feliz; se preocupa por el bienestar y futuro de los parientes, inventando hallazgos ocasionales;^a no puede pensar que la familia de quien ha muerto en el colmo de la felicidad (¿no sería, después de todo, el filántropo exquisito?) pueda no ser feliz; quisiera que el muerto siguiera viviendo, para su familia, y hácele creer que vive, que está en aventuras, o busca minas, o explora tierras...

—Prosigue, por favor; el narrador de este cuento no tiene derecho a respirar.

—Lo que le impulsa es el placer de ver morir; está aprendiendo y adquiriendo la sonrisa del morir, para cuando él muera,^b porque esa sonrisa le asegura inmenso placer por mucho tiempo; ver la sonrisa del muriente le justifica un año de vida. Lo aniquila en el colmo de la felicidad; inventa recursos exquisitos para esa felicidad; se deja ganar en los juegos, lo lisonjea, hasta que es el propio interesado quien pide al supuesto asesino la muerte; es un suicidio en la exaltación de la dicha. Pero su verdadero problema creo que es: que tiene horror a la muerte y confía en que, gracias a ver morir dulcemente (como a sus hasta ahora ocho gratas víctimas), rehabilitará su valor y podrá allanarse a la muerte.

—Muy poderoso tu relato, amigo; ¿pero es para gentes de la vida o gentes de novela?

—Lector: ¡Basta de argumentos de personajes y más argumento para la novela! Desde hace varios capítulos está inmóvil. Oh, cómodo es hacer una novela en que el lector tenga que pensar todo.^c Aquí no hay nada sobrentendido, todo debe ser contado.

—Autor: Por favor, no me pidas que te oculte desenlaces, que te adule tus gustos por el todovaliente pistolero, por el todosagaz pesquisante, por la modistilla que casa con el millonario, por el chofer de quien se enamora la princesa, por

^a La no-existencia de su víctima es suplida por una «vida ficticia», la novela inventada para la familia: la voz y la escritura son capaces de hacer «como si» la muerte no hubiera ocurrido.

^b Todo el ritual montado por el asesino es una interminable ceremonia que lo prepara para su propia muerte; la sonrisa postrema, el gesto final del rostro moribundo es un nudo generador y sustentador la saga, tal como se da en la relación del Presidente con la Eterna.

ci.2; <...regala, etc. (En realidad no lo asesina; es el propio interesado que le pide de la muerte; que se suicida en la exaltación de la dicha).>

^c Las intervenciones de «protestas» por parte del lector van desplegando los criterios que sustentan los protocolos de lectura consolidados; la participación productiva del lector es un reclamo «temprano» de Macedonio retomado con énfasis en la literatura argentina por Julio Cortázar.

la venganza que se cumple plenamente contra una injusticia;^a te pido, lector, que no me vulgarices, pues los autores están muy expuestos a ello y hay que sostenerlos hacia el verdadero arte. ¿No leíste mis prólogos?^b

—Sí, fácil es ahorrar trama cuando se carece de imaginación; ¿cómo concluye tu novela?

—¡Eso es lo que querías!

—Demás lectores: ¡Fuera! lector de desenlaces. A ti te daremos la «novela rosa». Y si no te basta, uno de nosotros te contará la trama, o si no, llamaremos a los personajes y podremos luego librarlos de tu curiosidad. Aquí viene uno.

—Personaje: Voy a contar en seguida lo que pasa en la novela; me río de los desenlaces ocultos, inadivinales, como algunos que se dicen músicos y todo lo que alcanzan a hacer es un acorde imperfecto y tener al público esperando su resolución. Mi vida...

—Lector: Perdón, procuraré enmendarme. Veré si logro desinteresarme de que la novela termine o no.

—Demás lectores: Todos lo deseamos. No moletemos al autor. Obra de arte en que se espera el fin ni es arte ni hay emoción. Sé nuevo, autor. No adules nuestras pasiones. Que esta novela no termine.^c No hay más momento de arte que el de plena lectura de presente.

—El Presidente (*Interpelando al autor*): ¿Qué son estos murmullos? ¿Otra página sin la Eterna? ¿Por qué no se nos muestra y actúa la Eterna, autor?

ci.2 <todos los autores>

ci.2 <Bueno, y en definitiva, ¿cómo?>
ci.2 <—Ah, eso>
ci.2 <—Los demás>

ci.2 <Yo voy> <todo lo que>

ci.2 <es hacer>

ci.2 <esperando al público>

ci.2 <o no termine>

ci.2 <Los demás>

^a Un paradigma condensado de los argumentos de los géneros «policiales» y «rosas» denostados burlescamente por la intervención del autor.

^b El autor-teórico, consciente de su inscripción histórica en el género, con un proyecto estético definido, remite al lector al espacio hegemónico de los prólogos en el que los supuestos quedan explicitados; por otra parte ratifica la impronta «comenzantes», ante la confusión, hay que volver al principio, es una manera de prolongar los prólogos en la ficción.

^c Si el desafío narrativo es no terminar el relato, Macedonio lo cumplió hasta sus últimas consecuencias; se murió sin publicar su siempre comenzado y nunca acabado proyecto novelístico; lo «macabado» refiere no sólo a un argumento que no cierra, sino también a una textualidad siempre provisoria, experimental, posible de modificarse, en la medida que sus componentes, «prólogos» y «capítulos» son articulables de mil modos distintos y el farrago de manuscritos siempre burla el texto definitivo.

pregunta. Querría la vida si alguien que anda por el mundo * e.38 <en el mundo> valiera lo que vale el amor de ella. Pero así no sucede y antes bien su único motivo de contento es saberse personaje.^a

CAPÍTULO XVII

Montoncito brillante de deliberación hablada en vientecillos de cuchicheo,^a de los personajes que combinan dar vida a la Eterna

pl.s. <Después de la acción>

pl.s.1 <La acción...>

Cada uno de los personajes intenta hacer algo para dar vida a la Eterna. Uno habla de buscar un rayo de luna en una rosa, otro de hallar un ala de golondrina dibujándose sobre la faz de la gran luna.^b

Hasta que uno interrumpe:

—¡Cómo vamos a darle vida que no tenemos!

Deunamor quebranta el desconcierto de este momento:

—Lo que necesitáis no es tener vida; lo que falta es saber si la Eterna la quiere. Hasta ahora no hemos pensado en esto. Sólo el Presidente podría decirlo. Que lo diga. ¿La Eterna quiere la vida?^c

Presidente: No podéis atormentarme más, que con tal

e.38 y ci.2 <saber radicalmente>

e.38 y ci.2 <El Presidente sólo>

^a Los diminutivos en este encabezamiento materializan el intersticio del acontecer ficcional y la brevedad de su desarrollo; nótese la desproporción en la extensión de los diferentes capítulos. El reto está dirigido al supuesto equilibrio que deben guardar las unidades del relato.

pl.s.1 <...se ha cumplido y las almas no se han colmado. El presidente pone punto a ella con conciencia de haberse cumplido en todas sus partes, con todo el resultado que de ella se esperó, y al mismo tiempo sintió que su alma nada había logrado.

Sólo a NEC pareció la acción tan buena como el de no haberla hecho y se sintió tan feliz finalizada como antes de hacerla y de saber que se iba a hacer. En la comunidad de la acción de novela donde se enamoró D-P de Seug por un día; Seug lo advierte y percibe que al día siguiente el amarillo ella había borrádose. NEC lo consuela con un consuelo que Seug acepta para siempre. > Sigue frase ilegible. Parte de este texto fue incorporado al capítulo siguiente; el título coincide con el de este capítulo.

^b Los conjuros propuestos conllevan el aura que caracteriza a la Eterna: idealización, lirismo romántico.

^c La interrogación no se dirige a la interesada, sino a la omnipotencia del Presidente, su discurso es el que sabe, el que da y quita la vida.

^a La Eterna ha logrado su condición de tal (ser eterna) en virtud de haber sido convertida en personaje novelístico; en el mundo real, su amante no puede evitar la muerte.

CAPÍTULO XVIII

¿Qué es aquí? El Dolor
o
Capítulo de las espaldas
o
Se corta^a

Han conquistado a Buenos Aires para la belleza y el misterio y todos aspiraron a volver a la estancia, es decir a la amistad. Se ha reanudado y repetido el antiguo vivir en «La Novela».^b Uno quería reparar el jardín o restaurar las pinturas y habían iniciado una blanqueada general de la casa de la estancia, para seguir la vida de antes.

La Acción se ha cumplido y las almas no se han colmado; la Acción sin la Pasión sigue para el Presidente sin sentido. Por eso puso punto a aquella con conciencia de haberse cumplido en todas sus partes, con el resultado que de ella se esperó, pero al mismo tiempo sintió que su alma nada había logrado. No hay en él ningún contento; sus actitudes y conducta hacen presentir que la vida en «La Novela» no recobrará el tono de antaño. Hay en todos los personajes el escozor de lo que ha de durar poco o ser desistido o truncado.^c

^a El título en ci.1 es <Último capítulo/Lo que dicen las espaldas>; en c.38 <Capítulo de las espaldas/Se corta>; ci.2 coincide con texto base.

^b El final del relato no es otra cosa que volver a comenzar; reanudar y repetir son dos operaciones básicas en la andadura del relato.

ci.1 <... Presidente no hay contento; sus actitudes (...) truncado.>

^c Lo desistido y lo trunco ponen en crisis la unidad ficcional (causalidad y secuencias temporales), y la inseguridad atribuida a los personajes es directamente proporcional a los efectos que produce en la lectura.

ci.2 <CAPÍTULO XVIII>
agr. AO

c.38 <¿Qué... Dolor> agr. AO
ci.2 <o> agr. AO?

ci.2 <o> agr. AO?

ci.2 <para... misterio> agr. a máquina
ci.1 <aspiran a>
ci.1 y c.38 <se reanuda y se repite>

ci.1 <Pero en el...>

ci.2 <La Acción... sentido.> agr. a máquina
c.38 <a ella con>
c.38 <con todo el>
c.38 <y al mismo>

c.38 <de la alegría de>

c.38 <escozor o zozobra>

Hasta el último intento, dar Vida a la Eterna, se ha frustrado, por la vacilación del Presidente. ^a ci.2 <Hasta... Presidente> agr. a máquina

La alegría está amenazada de fenecimiento. El Presidente no está en ese tono y otra vez se teme uno de sus cambios de decisión. Al fin, parte para la meditación metafísica.^a

Sólo a Deunamor, el No-Existente-Caballero, parecióle la acción tan buena como el de no haberla hecho y se sintió tan feliz finalizada como antes de hacerla y de saber que se iba a hacer.

El autor al lector^b

Así vino a suceder: reunidos al llamado del Presidente en una de sus sesiones, les manifestó con muestras de gran tormento que él dejaba «La Novela». Y como se figuraba que nadie quería quedar en ella, los invitaba a cumplir una despedida eterna de todos y a procurar elegir cada uno el camino que más lo distanciara de los demás, de manera de asegurarse al menos que ninguno habría de conocer de los otros la despedida por muerte. Y todas las amarguras de la separación por muerte las presufrieron tan por entero en esta despedida colectiva por separación, que sintieron haberse tributado las lágrimas de la despedida mortal.^c

Sólo Simple quiso hablar, sólo él insinuó rebelarse, retener para todos la situación de felicidad posible. Nadie le oyó, seguramente, pero dijo, murmuró (todo final de Presidente debía tener este infaltable esbozo de sublevación que autentica las Presidencias):

—Por qué elegir el Dolor, por qué! Nos vamos de la Dicha. Irse del Bien.

Pero Deunamor, el hombre a quien la muerte prometía más, aunque con expresión muy grave se abre paso entre todos y aléjase diciendo:

—Por favor, tened compasión de un hombre feliz: dejadme pasar.

c.38₁ <En la comunidad...>

c.38 <haberte>
c.38 <tributado mutuamente>

c.38 <posible en que se hallaban.>
c.38 <(Todo final... Presidencias)> agr. AO

c.38 <Nos vamos... del Bien.> agr. AO
c.38₁ <En esto avanza...>
ci.2 <Deunamor avanza, y>

c.38 <Por favor> agr. AO
c.38 y ci.2₁ <Por favor...>

^a La metafísica es la explicación última, pero también la fuga y el refugio último de toda frustración artística.

^b El subtítulo pone en escena el compromiso contractual enunciativo entre estos dos términos y despliega su informe final cumpliendo con las condiciones tácitas, pero indispensables de cierre.

c.38₁ <... de acción de un día se enamoró Dulce-Persona de Sen, por un día; Sen lo advierte y percibe que al día siguiente el amor de ella habrá borrádose.
Deunamor lo consuela con un consuelo que Sen acepta para siempre: «Ten este día de amor tuyo de Dulce-Persona por tu eternidad.»>

^c Todo el arte es un ensayo, un experimento de la muerte, a través del corte, la separación, el abandono, la ausencia, el final, etc.

c.38₁ <... Deunamor, y aunque (...) se abre paso y se aleja diciendo:>

c.38 y ci.2₁ <... dejad pasar a un hombre feliz.>

La muerte era su Verdad.^a

Más desdichados no se puede haber sido que lo fueron. Excepto Deunamor, todos los que el Presidente reunió antaño en su estancia «La Novela» han sido desventurados,^b pues conocieron la felicidad. Quien tiene más dolor ¿no es la Eterna?

No se ven ahora más que las espaldas curvadas de todos los personajes, alejándose.

Noticia última

Dulce-Persona no renunciará nunca —ha dicho— a dos cosas: a la vida proseguida en «La Novela» y a lograr que esa vida se viva con el Presidente. Partirá en su busca. Quizage-nio encantado. Todo él se dará a secundarla.

Queda la esperanza con los que quedan en «La Novela».

Felicidad, Felicidad no se renuncia. Cualquier ciudadano renuncia a cualquier presidencia, pero un Presidente de Novela no renuncia.^c

Al entrar en prensas esta novela se ha cumplido la dispersión de las espaldas, la despedida sin mirarse, la muerte académica.^d

c.38 <pues... felicidad.>
agr. AO

c.38 <Quien... Eterna?>
agr. AO

ci.2 <lograr> agr. MF

ci.2 <ausencia del Presidente.>

ci.2 <cualquier presidente>

ci.2 <se ha... académica>
agr. MF

^a El fragmento <Pero Deunamor... su Verdad.> agr. MF, en el dorso de un folio de ci.2 correspondiente a la parte final titulada INTENTO DE SEDACIÓN...

^b En c.38, en este punto se hace una llamada que remite al siguiente texto: <Y así terminó la novela. hacer un libro. Pero tratándose de una novela tan verdadera, Siempre he horrorizado y hasta repugnado de la paciencia de Agr. a máquina, no se incluye en copias posteriores, ni en EP. >

^c La insistencia en la «no renuncia» a sus puestos de personajes no hace más que subrayar: 1) la irreversibilidad del final imponiendo sus condiciones; 2) la omnipotencia del narrador en cuanto a las decisiones

^d «Entrar en prensa» es salir al ámbito público, la vida «privada» de la novela queda definitivamente superada, es la despedida sin retorno; este paso que los personajes se niegan a dar es el que Macedonio no dio, en una resistencia empecinada contra la «muerte académica».

EPÍLOGO*

El golpe hacia abajo del viento sobre los ahogos del humo enloquecido de las chimeneas, y la ansiosa escapada veloz a la altura que logra por instantes, es lo de todo destino.

Empero hay lo perfecto de intelección y amor, el alma clara y cálida, movilidad de lo límpido, la limpidez pulsante, línea de aguas del mar, las claras almas, siempre pulsando de algún Sentimiento, de las grandes matronas, y también Deunamor.^b

También la perfección de adversidad para un destino de alma plena y clara. Es demasiado el dolor de la Eterna que era para el todoamor y por desesperación se esclavizó a la piedad, frustración de amor. No debió hacerlo.

Pero no se ame, ódiase al Presidente; ningún peor encuentro que la Inteligencia acercándose a la Calidez. Lo que sólo es inteligencia no debe curiosear al Latido. Es vil.

Todo hecho y ningún contento.^c

(fin)

pl.s. y ci.1 <que él logra>

pl.s. <de Deunamor>

pl.s. ci.1 y c.38 <Hay también>

pl.s. <de la «Eterna»>

ci.1 y c.38 <todo-amor>

* c.38 <Todo... contento.>
agr. MF

c.38 <FIN> agr. MF

^a En ci.1 el título es <Ambiente de ideas/Los personajes fueron construidos>. En c. 38 el título coincide con texto base.

^b La construcción impersonal, la sintaxis acumulativa de yuxtaposiciones, la reiteración léxica imprimen a la cláusula un ritmo irregular, a borbotones, de referencias equívocas, disímiles, configurando el lenguaje poético-enigmático propio de Macedonio.

^c La unidad canónica de la novela, el epílogo, se utiliza de un modo mucho más ajustado a lo tradicional que los prólogos; el narrador se expide acerca del destino de los personajes, pero invierte la hipercodificación de la novela «rosa» con final feliz: sus personajes son frustrados y desdichados.

INTENTO DE SEDACIÓN DE UNA HERIDA QUE SE TIENE EN CUENTA

Aquí es el espacio^a en que los lectores se agitan por resurrección de personas y continuación de sucesos, cuando la novela los ha enamorado. (Porque mi libro fue anudador como las trenzas de la Eterna, anudador de cariño de los lectores que no sabrán dónde, en qué página, los conquisté.)

En el momento final de una novela desgarradora, todo lector apreciativo anhela pedir al autor la resurrección de alguno o varios personajes, la resurrección novelística, es decir la de seguir siendo personajes, no el nacimiento novelístico que es el de hacerse persona el personaje,^b y, como no se puede seguir siendo personaje sin ser continuada en sucesos la narrativa, el autor aquí había de satisfacer al lector prosiguiéndole los pasos y percances a ese personaje.^c

La preferida continuación de personaje que adivino en el deseo del lector es seguramente la de Dulce-Persona, y la continuación de sucesos que más íntimamente quisiera ver ocurriendo el lector es la continuación de la vida en «La Novela». El dolor de la Eterna tiene un halo de grandeza que el lector no tiene alientos para seguir siendo lector de la Eterna,^d y por ningún modo deseara ir adelante sabiendo de ese sublime y transido destino. En cambio, no menos listo que el autor, el lector concibe que si yo le avanzo sucesos a

c.38 <Intento... cuenta>
agr. AO

c.38 <(Porque... conquisté.)>
agr. a máquina

c.38 <preferida> agr. AO
c.38 <en el deseo del> agr. AO

c.38 <En cambio, precisamente,>

^a La deixis (aquí) esclava el enunciado en el espacio textual, materializando los recorridos lecturales en el propio cuerpo distribucional del texto (en qué página). Muerte y resurrección de la ficción se operan por medio del pasaje de un apartado escritural a otro.

^b Estas escrituras de post-fin intentan conjurar el corte simbólico, el abandono del juego ficcional, el desencanto de la alucinación y la seducción literarias.

^c Correlativa a una lectura alucinada corresponde una narrativa de sucesos.

^d Nótese la contraposición interna del texto donde el acontecer de novela se ordena en torno de Dulce-Persona, en tanto que el «halo» de la Eterna ordena los tramos poético-líricos, metafísicos, enigmáticos.

esta novela, en la persona de la Eterna y en el ambiente envidiable de «La Novela», no tardará Quizagenio en husmearlo y reaparecerse en pos de Dulce-Persona. Ni aunque él me lo urgiera, tampoco yo resistiría a mantener a Dulce-Persona separada de él. El estado de ánimo del lector es éste: apostaré él cuanto posee a que juntos en «La Novela» Dulce-Persona y Quizagenio, no sólo habrá cuentos y diálogos insuperables como los que se le conocen a Quizagenio, sino que ambos serán felices, inmensamente e imperturbablemente, y el lector tendrá al mismo tiempo el pícaro placer de ver a un autor que se ha empeñado en especialista en infortunios totales, obligado a pintar la felicidad inquebrantable. Pondría en mis manos, ladinamente, una «felicidad irrompible», y se aseguraría risa para mucho tiempo al contemplarse fracasando en romperla, esclavo de mi instinto pesimista.^a Si él lo hace, yo lo firmo; pero describir yo una felicidad, sabiendo que ninguna felicidad fue nunca inmortal en el arte y que unas cuantas lágrimas y sollozos y ¡aydemís! desventurados se leen por siglos, no me empeño en tal tarea cuando me queda todavía por inventar lo menos una docena de situaciones de salirse a la vida los personajes.^b

¿No es una tristeza, lector, que los vivientes venturosos de la estancia «La Novela» erren lejos dispersos, quitados de volver a aquella existencia inocente?

Aun con tan pocos detalles que os di de cómo se vivía allí,^c cierto estoy que la envidiasteis entrevista; y conocida nadie os arrancara de ella como no fuera la súbita imperatividad de salvar de humillación a la Eterna, o a Dulce-Persona de una brusquedad de tono involuntario del Presidente con ella.

A mí, el autor, me duele más que a nadie interrumpir esa vida; nadie tuvo más aptitudes que yo para una cálida sociedad de afectos.

Ningún autor tuvo la visión de la tortura del lector después de la palabra FIN. Nadie se cuidó en ese momento. Por primera vez lo hago yo,^d que sé que en obras que enamoran el

^a La autonomía del arte se define respecto de la realidad, pero no de su autor; Macedonio deseree de las imposiciones que el mundo ficcional pueda ejercer sobre el autor, desmitifica irónicamente esta ideología de la creación.

^b Si antes se parodió la garantida felicidad de la novela «rosa», ahora se parodia la contracara, más prestigiosa, de las famosas desdichas de los «clásicos». Ambas alternativas son descalificadas por la estética macedoniana.

^c Nótese la explicitación de la poética del «entrever»: se dice a medias, se dan algunos datos, se esbozan algunas situaciones, se escamotea la descripción, se vuelve confusa la referencia.

^d La reaparición del yo, autor, teórico, consciente de su posición vanguardista, retoma el tono discursivo de los prólogos y explicita la novedad de su reflexión con digno orgullo.

c.38 <reaparecerse en la novela>

ci.2 <inocente, unida y feliz?>

ci.2 <múltiple sociedad>

lector quiso siempre dos páginas más que desacaten la palabra FIN. E, ido el libro, se queden junto al lector.

* Por último, reconócame este mérito (me ahoga pensar en ningún mérito), reconócame que esta novela por la multitud de sus inconclusiones es la que ha creído más en tu fantasía, en tu capacidad y necesidad de completar y sustituir finales. Exceptuando yo, ningún novelista existió que creyera en tu fantasía.^a La novela completa, que es la más fácil, la única usada en el pasado, aquella toda del autor, nos tuvo a todos como infantes de darles de comer en la boca. De esta omisión irritante y de pésimo gusto, tomáos libre resarcimiento en la mía.

e.38 <Por último... la mía.>
agr.AO

^a Insistencia en la originalidad: ahora su revolucionaria y convulsiva teoría sobre la lectura; ahora la fe de cierta de imaginación y productividad.

LA NOVELA EN ESTADOS

La escuela artística que dominará pronto, cuando reine la máxima severidad de arte,^a cultivará únicamente la novela en estados, un como melodismo sin música del sucederse de los estados que trasuntan los capítulos, uno como metáfora de lo que se sintió en cada tiempo de la novela.

La prosa será como la música: una sucesión de estados sin prolijidades de motivación, como se comprende al punto si se reflexiona que en una sonata de Beethoven escuchamos en un cuarto de hora la totalidad de lo sentido leyendo una novela de cuatrocientas páginas, de muchas horas.^b

Esta es, en estados, la misma novela que acabáis de leer^c

—Eran una pluralidad humana en simpatía. (Estancia «La Novela»).

—Aparecen sin pasado: ante una felicidad, que no se soñó para esperarla sino como imposible, y para sentirla más real, cortaron sus pasados, los hicieron sueños, vínculos, familias, recuerdos, olvidaron.

—Tras el dolor de forzar el olvido, eran felices cuanto se puede ser sin la pasión. El Presidente, que los convocó, los anima.

—Una inmutación de una gozada alegría de convivencia, primer insinuarse de la inseguridad.

e.38 <Cap. I: Una>

^a La reflexión no sólo incursiona en posiciones avanzadas en el campo artístico contemporáneo, sino que también diagnostica proyectivamente la consolidación de sus propuestas; de hecho, la narrativa actual confirma las previsiones macedonianas.

^b La comparación más ajustada a sus objetivos artísticos Macedonio siempre la encuentra en la música, por su economía y por la ausencia de contenido; la pura forma es la máxima belleza en arte.

^c Por enésima vez se cuenta lo mismo con otros procedimientos. En el post-fin también se vuelve a comenzar.

—Para escapar a ese primer temblor de felicidad frágil, lánzase locamente a órdenes del Presidente todos —Presidente, Eterna, Dulce-Persona, Quizagenio, Deunamor, Padre, Simple, Andaluz—^a a la maniobra de alegría, acto raro de ejercitamiento en el soportar activo.

—Todo lo han concluido; probados de personajes, retornan al vivir ilusionado en la estancia.

—Pero no volvió por entero la alegría. Se inquietan con la inquietud del Presidente que dispone la salida a la Acción. Ésta se constituye por el plan de sofocar la lid obstinada y larga en que se destroza Buenos Aires entre el Bando Hilarante y el Bando Enterneciente, engeguedada discordia que el Presidente juzga engendrada por haberse consentido en muchos años el reinado de la Fealdad en ella. El Presidente y los suyos dominarán la contienda y extirparán la fealdad civil.

—Así se hace y se logra, todo por milagro de novela. (Milagros más abstrusos, como el de Jesús concebido sin pecado, han hecho vivir de lo incomprendido a la humanidad, por siglos. Como más tarde lo sumo de no ser comprendido por nadie ha hecho célebre, por loas de los que no comprendieron, a Kant.^b Más milagro es éste de la gloria de Kant que los modestos, útiles milagros de que me valgo en mi novela.)^c

—Saciedad triste de una obra triunfante que erróneamente se creyó devolvería la dicha a los habitantes de «La Novela».

—Las espaldas, curvas del dolor, se desvanecen en la distancia.

c.38 <2°: Para>

c.38 <todos, incluso éste y La Eterna, a la maniobra>

c.38 <3°: Todo lo han cumplido>

c.38 <Presidente y éste>

c.38₁ <harán la extirpación de la Fealdad. (Locura...>

c.38 <4°: Así>

c.38 <mucho más>

c.38 <por las loas>

c.38 <5°: Saciedad>

c.38 <6°: Las>

ci.2 <dolor sin Muerte>

^a Se mencionan Simple y Andaluz como dos personajes diferentes, cf. p. 132, b.

c.38₁ <... de la acción, fatigas infinitas, incertidumbres, acobardamiento, reanimación de los días de lucha sin sueño, sin un instante de recreación, reposo, sin alimento.> No se incluye en copias posteriores.

^b El «Milagro de novela» puede incidir en la realidad como lo han hecho, a criterio de Macedonio, otras ficciones; milagro religioso, milagro académico-filosófico.

^c Este texto parentético, con algunas modificaciones, es incorporado al cap. IX en EP; no se conservan documentos que avalen dicha disposición.

AL QUE QUIERA ESCRIBIR ESTA NOVELA*

(Prólogo final)^b

La dejo libro abierto: será el primer «libro abierto» en la historia literaria,^c es decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugerencias, deja autorizado a todo escritor futuro de buen gusto e impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo lo más acertadamente que pueda y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre.^d No será poco el trabajo. Suprímala, corrija, pero en lo posible que quede algo.

En esta oportunidad declaro que la verdadera ejecución de mi teoría novelística sólo podría cumplirse escribiendo la novela de varias personas que se juntan para leer otra novela, de tal manera que ellas, lectores-personajes, lectores de la otra novela personajes de ésta, se perfilarán incesantemente como personas existentes, no personajes, por contrachoque

c.47 <será acaso>

ci.2 <sugerencias de mucho valor, todo autor.>

ci.2 <queda autorizado para>

ci.2 <de mi persona>

ci.2 <No será... algo.> agr.MF

c.47 <oportunidad declaro>
<insisto en> agr.AO

* Del Prólogo final existe una primera redacción en folio que no forma parte de las copias mencionadas; consta de dos párrafos mecanografiados y el resto anotado con lápiz por AO; al dorso se consigna la fecha julio 2 de 1940. Todo este material se incorpora a ci.2, con nuevos agr. de MF; se conserva también c.47, con mínimas correcciones, registradas en EP.

^b El subtítulo cierra comenzando, se reitera y se retoma el círculo narrativo de acuerdo con la matriz cuasi tautológica que rigió los acontecimientos del relato.

^c La concreción del «primer «libro abierto» en la historia literaria» implicar: 1) experimentalidad y mostración de procedimientos; 2) estructura fragmentaria; 3) estilo macabado en todos los niveles textuales; 4) cooperación activa de la lectura.

^d Esta recomendación última del autor puede ser tomada en sentido metafórico dado que sus discípulos (Borges, Marechal, Cortázar) siguieron escribiendo y desarrollando este proyecto literario; pero también puede entenderse en sentido literal, pues Macedonio repetía esta recomendación a todos los amigos que leían sus manuscritos, en un gesto de total desprendimiento y humildad intelectual, un claro repudio a la propiedad intelectual.

¹⁷ **Henrik Ibsen** (1828-1906), dramaturgo noruego, implacable crítico de los convencionalismos de la sociedad burguesa, puso el acento en el deber del individuo para consigo mismo, glorificación de la personalidad y de la vida creadora; algunos de los títulos de su producción son *Brand*, *Peer Gynt*, *Casa de muñecas*, *Los espectros*, *Un enemigo del pueblo*, *El pato salvaje*, etc. A pesar de que la ideología de Macedonio en muchos puntos es convergente con la de este autor, no comparte su proyecto estético que pone en escena recortes de la sociedad y los carga de mensajes moralizantes.

¹⁸ **Émile Zola** (1840-1902), escritor francés, novelista fundador del «naturalismo» que propone una convergencia del discurso literario con el científico, en un registro metódico de la «realidad social» circundante; de su extensa producción mencionamos algunos títulos: *Los Rougon-Macquart*; *Nana*, *Mi tertulia*, *La taberna*, *Germinal*, *El dinero*, *La verdad en camino*, etc. Si bien este autor se encuentra en las antípodas estéticas de Macedonio, hay hacia él un gran respeto. Dice en sus *Teorías*: «Las tentativas de alucinación de realidad en el Realismo son eficaces, pero no artísticas; al contrario, «Las tentativas de alucinación de realidad en el Realismo son eficaces, pero no artísticas; al contrario, parece que van directamente contra el Arte que es por esencia lo sin realidad, lo limpiamente inauténtico, exento de la miseria informativa, instructiva (...) La emoción de Arte en el Realismo, la emoción de asombro, veneración del mundo. En este caso lo mismo sería describir un dormitorio que una escena trágica». Hace una llamada y dice «Cf. Zola», OC, III, 241. En uno de sus cuadernos anota: «El Realismo sin Temperamento, de Zola es tan superior en pureza, que sin sus preocupaciones sociológicas y científicas es quizá Zola el más poderoso Artista Literario que existió, si se entiende que el Arte es la manera no científica (leyes, verdades generales) de dar cuenta de la Vida y las Cosas.» OC, VII, 200.

¹⁹ **Xul Solar**, seudónimo de Oscar Augusto Alejandro Schulz Solari (1887-1963) n. en San Fernando Bs.As., pintor, filósofo (ocultismo y astrología) excéntrico cultor de diferentes lenguas, inventor de idiomas; su pintura (témperas y acuarelas) están plagadas de símbolos enigmáticos, de dibujos esotéricos, emblemas, formas abstractas de gran movilidad y extrañeza. Fue amigo personal de Macedonio, quien dice en uno de sus *Brindis*: «Cuando yo en 1928 apresuraba las páginas de mi «Vigilia, etcétera» (...), una visita del exquisito estrellador de cielos, y de idiomas, Xul Solar, púsome en grave zozobra. Yo contaba estar escribiendo el libro menos entendido del mundo, y él venía a anunciarme que su idioma de incomunicación, su ininteligible neo-criollo, estaría listo antes de que concluyera el urgente y forzoso remate indefectible de alhajas que durante cuatro años se ha anticipado en la calle Corrientes y Suipacha. Entonces se iba a decir que una vez proporcionado al mundo el idioma de Xul Solar cualquiera podrá escribir libros ininteligibles. Apresuré el mío y creo haber acreditado que no necesito el idioma de Xul Solar: un pensador puede hacer incomprensible, cualquiera, lo que hasta ahora parecía difícil.» OC, IV, 59.

²⁰ Se refiere a la visita que el Príncipe de Gales hizo a la Argentina en 1925, invitado por el Presidente Marcelo T. de Alvear.

²¹ **Johann Sebastian Bach** (1685-1750), músico alemán de fecundidad prodigiosa, cuya obra permaneció casi olvidada unos 80 años después de su muerte, pero luego fue universalmente reconocido como uno de los mayores genios musicales de la historia. Virtuoso organista, clavecinista y violinista, de su cuantiosa producción se podrían mencionar: *Pasión según San Juan*, *Pasión según San Mateo*, *Oratorio de Navidad*, *Misa en Si Menor*, *Fantasia cromática y fuga*; conciertos para clavicémbalo y orquesta de cuerdas, cantatas, preludios y fugas.

²² **Ludwig van Beethoven** (1770-1827), n. en Bonn y m. en Viena; en esta ciudad fue reconocido como sensacional pianista y compositor de vigorosa inspiración, su producción temprana tronca con la tradición haydn-mozartiana, introduciendo luego rasgos estilísticos que modificarán la música del s. XVIII. El principio compositivo de la variación continua es una renovación que no recurre a las simetrías ni a las repeticiones y la complejidad del contrapunto alcanza extremos de furor y exasperación; de su profusa obra se podrían recordar la Sinfonía n.º 3 *Heroica*, Sinfonías n.ºs 5, 6 *Pastoral*, 7, 8 y 9; ópera *Fidelio*, sonatas, fugas y conciertos. Macedonio tiene una gran admiración le sería inferior, estrictamente. Pero ocurre muy rara vez que el más caracterizado auditor sienta como un gran autor musical.» OC, III, 248.

²³ **Shadworth Holloway Hodgson** (1839-1912), n. en Boston, Inglaterra, estudió en el Corpus Christi College (Oxford) y fue el primer presidente de la «Aristotelian Society». Tras una primera adhesión al kantismo, renunció a las tesis capitales de la filosofía trascendental para efectuar un análisis subjetivo de la experiencia destinado a eliminar todo supuesto, especialmente los supuestos psicológicos, que tan determinantes son, a su entender, de la crítica kantiana. Intenta analizar los mismos estados de conciencia para averiguar sus elementos fundamentales y sus formas de unión. El suposición de categorías o formas condicionantes, pues la distinción entre sujeto y objeto se halla en la conciencia misma y no en ningún supuesto. Se llega así a la admisión de lo real extenso y de lo real inextenso o psíquico que constituye la totalidad del mundo de la experiencia.

²⁴ **Sir Arthur Conan Doyle** (1859-1930), escritor inglés, dedicado a la novela policial y de aventuras; popularizó la figura del investigador-detective en su personaje Sherlock Holmes. Macedonio tiene una gran aversión hacia el género policial: «Todo asunto en que intervienga la muerte, la traición, el parentesco, la rivalidad, los celos..., es policial.» OC, III, 243.

²⁵ **Tomas Woodrow Wilson** (1856-1924), político norteamericano, militante del partido demócrata, presidente de los EE.UU.; de destacada actuación en los ámbitos académicos universitarios. Siendo presidente, en el transcurso de la primera guerra mundial intentó al principio mantener una estricta neutralidad, hasta que los continuos hostigamientos alemanes condujeron a los norteamericanos a intervenir en favor de los aliados en 1917. Las fuerzas contrarias se vieron obligadas a solicitar un armisticio, la contestación de Wilson fueron los famosos 14 puntos, momento de su mayor popularidad; se trasladó a Europa para encarar personalmente las negociaciones. El tratado de Versalles desbarató el idealismo de sus 14 puntos imponiendo condiciones más duras. Propuso entonces la creación de una Liga de Naciones, que se aceptó, pero no en los términos que él imaginó. Opina Macedonio en sus *Teorías*: «Todos los gobiernos que entraron en la presente guerra se hicieron inmediatamente tiranías espontánea y consensualmente. El gobierno personal de Wilson es una tiranía en toda intensidad, una tiranía completa, es decir en la técnica (que es la orden personal) en la extensión, pues todos los fines humanos son hoy gobernados por Wilson: la comida, el sueño, el trabajo, el domicilio, todo puede ser materia de órdenes de Wilson: no me refiero a influencias indirectas.» OC, III, 156.

²⁶ El diario *La Nación* comenzó a editarse en 1870, dirigido por Bartolomé Mitre; *La Prensa* se inició en 1869, dirigido por José C. Paz; ambos continúan en circulación. La relación de Macedonio con el periodismo en general y con estos diarios en particular fue controvertida y reticente; como indicio de tal relación transcribimos carta de la hija de Macedonio (Elena) Oct-1932, en la que le dice: «parece que Martelli ha estado por *La Nación* y que piden en ese diario tu colaboración, con gran entusiasmo. Yo creo Papá que debieras acceder, porque si bien ese diario vale poco, por muchos de sus aspectos, sin embargo es muy leído y sabemos que en los suplementos suele haber publicaciones de vanguardistas. Papá no olvides que eres muy conocido en un pequeño círculo, que sin duda son los mejores, pero que fuera de esos centros exclusivamente literarios o artísticos, hay muchos estudiosos, personas inteligentes, que ignoran tus géneros literarios (son dos).» OC, II, 377.

²⁷ Alude a la costumbre popular de traer testimonios típicos de las zonas visitadas: en el Paraguay, de clima subtropical, es muy común la venta de animales, especialmente loros y monos domesticados; en cuanto a Tafi, se trata de una localidad de la provincia de Tucumán, en el norte argentino, conocida por su producción artesanal de quesos, particularmente los fabricados con leche de cabra.

²⁸ **Alejandro Sirio**, seudónimo de Nicanor Álvarez Díaz (1890-1953), n. en Oviedo, España y m. en Buenos Aires. Dibujante e ilustrador de importantes escritores publicados en su época. Trabajó en *Caras y Caretas* y en 1924 ingresó a *La Nación*, donde se hizo muy popular por sus dibujos. Macedonio le dedica uno de sus brindis, incluido en OC, IV, 76-77.

²⁹ **Pompeyo Audivert** (1900), n. en Gerona, España, llegó a la Argentina en 1910 y adoptó esta nacionalidad; grabador, xilógrafo, pintor, premiado en Salones Nacionales de Bellas Artes, Primer Premio de grabado en Santa Fe en 1932.

Sobre la lengua italiana, discurso *Sobre la novela*, etc. De hecho, este autor representa una de las alternativas del novelar que Macedonio no comparte, sin embargo su nombre y su obra no forman parte del paradigma de «fealdad» o «falsete»; cabe aclarar que si se explicita su admiración hacia W. Scott: «Yo sólo puedo leer con nunca cansado deleite a Walter Scott...», OC, III, 98.

⁴⁰ **Baltasar Gracián** (1601-58), jesuita español que denunció en su obra la decadencia española; su estilo depurado, basado en una retórica sutil, de aforismos lapidarios y difícil lectura dio a su obra un carácter elitista; su discurso amargo, cáustico, moralizante, al mismo tiempo irónico y humorístico, intenta ligar la fe cristiana y la ética estoica. Su obra influyó en Schopenhauer. Obras: *El héroe*, *El discreto*, *El político* *Fernando el Católico*, *El oráculo manual y arte de prudencia*, *Agudeza y arte de ingenio*, *El Criticón*. Las eventuales menciones que hace Macedonio de este autor son descalificantes: «...las vacías sabidurías aconsejadoras de Gracián...» NTV, 27.

⁴¹ El mate es una infusión, típica de las costumbres argentinas y otros países latinoamericanos, que se prepara con «yerbas» (*ilex paraguayensis*) contenida en una calabaza (u otro tipo de recipiente) con una «bombilla» por la que se sorbe el agua caliente, vertida en la calabaza en pequeñas raciones; a esto se denomina «cebar mate». El mate circula de mano en mano, de boca en boca, a cada turno se vierte una nueva porción de agua. El mate es un «ritual» que puede cumplirse en soledad, pero también con amistades, generalmente de mayor intimidad. Desde el punto de vista socio-cultural este protocolo cotidiano, tradicional, está cargado de connotaciones que remiten a la amistad, a la confianza, a lo coloquial, al profundo compartir la privacidad, a la confidencia, etc. Macedonio ha sido un «inquebrantable» tomador de mate; en la novela los personajes también conversan y toman mate, incorporándolo a la «escena» como un componente que va de suyo en los «encuentros amistosos». Comenta Macedonio un encuentro fantástico con Schopenhauer: «pero aquí no era el afecto lo amargo que había: eran amargos de mate, la dulzura argentina, de Sud-américa, con que endulzamos trato Schopenhauer y yo», NTV, 159-160. En datos biográficos enviados a M. González, 1951: «Me vendo por mate amargo y cigarrillos...», OC, II, 79.

⁴² **Cesare Lombroso** (1835-1909), famoso psiquiatra y antropólogo italiano a quien se deben estudios fundamentales sobre la criminología. Obra: *Genio y locura*, *El hombre delincuente*, *Investigaciones sobre el cretinismo en Lombardía*, *La mujer delincuente, la prostituta y la mujer normal*, *El hombre blanco y el hombre de color*.

⁴³ **Giacomo Leopardi** (1798-1837), poeta italiano, romántico por antonomasia, genio precoz, poeta melancólico, amargado y pesimista atormentado. Obra: *A Italia*, *Sobre el monumento de Dante*, *El infinito*, *Idilios*, *A Silvia*, *El sábado de la aldea*, *La calma después de la tempestad*, *Opúsculos morales* (penosa autobiografía), *Comentario al Cancionero de Petrarca*, *Canciones fúnebres*, *A sí mismo*, etc. Los escuetos comentarios de Macedonio respecto de este autor son despectivos, apenas lo menciona refiriéndose a las «ingenuidades de Leopardi».

⁴⁴ **Walt Whitman** (1819-92), lírico norteamericano, cuya versificación libre y revolucionaria lo convierte en uno de los fundadores de la poesía moderna; fiel representante de la juventud y pujanza del pueblo estadounidense, espíritu cósmico, plural, en comunión con el hombre exponente del optimismo, la fe democrática y la filosofía idealista. Obra: *Hojas de hierba*, *Toques de tambor*, *Días ejemplares*, *Pasaje para la India*, *Perspectivas democráticas*. Macedonio lo incluye en sus series de «grandes», pero no le dedica particulares comentarios: «Los franceses sienten más que nadie el problema de la novela; en todo lo demás no recobran su originalidad hasta que no aparece un nuevo gran poeta o filósofo norteamericano: Poe, Emerson, William James, Whitman, a quien imitar.» OC, III, 237.

⁴⁵ El cuento «Suicidias» fue publicado en forma independiente en: *Columna* (Revista de las grandes firmas en defensa de los grandes ideales), Buenos Aires, año 2, n.º 1, marzo de 1938, pp. 33-38; *Una novela que comienza*, prólogo de Luis A. Sánchez, Sgo. de Chile, Ereilla, 1941, pp. 55-56; *20 ficciones argentinas, 1900-1930*, antología de Antonio Pagés Larraya, Bs. As., Eudeba, 1963, pp. 71-80.

⁴⁶ Marca comercial de cerraduras, muy conocida.

⁴⁷ **Manuel Dorrego** (1787-1827), n. y m. en Buenos Aires; guerrero de la independencia argentina, intervino también en la revolución chilena de 1810. Colaboró en la formación del ejército argentino y luchó en innumerables batallas, en las que se destacó por su arrojo. Integró el Congreso Constituyente de 1826 en representación de Santiago del Estero, defendiendo el sistema federal enfrentándose duramente con los unitarios. En 1827 fue elegido gobernador de Buenos Aires, pero ese mismo año fue derrocado por el unitario general Juan Lavalle, quien lo mandó fusilar sin juicio previo; el hecho se convirtió en un símbolo de los crímenes políticos en las turbulentas contiendas internas de la Argentina.

⁴⁸ **Camila O'Gorman** (1828-48), n. y m. en Buenos Aires; descendiente de distinguida familia irlandesa radicada en la Argentina; enamorada del sacerdote Uladislao Gutiérrez, huyó con éste y se radicaron en Goya, Corrientes. Allí fueron descubiertos y embarcados hacia Bs.As., donde fueron ejecutados con gran consternación y escándalo social. Este acontecimiento también toma sesgos arquetípicos de la severa crueldad e intolerancia que signa el discurso histórico argentino.

⁴⁹ **Irma Avegno**. No contamos con datos precisos de esta mujer; Macedonio la había conocido vagando por las calles de Buenos Aires, con la razón extraviada. Él mismo decía que se trataba de una escritora uruguaya en su juventud. En la EP, en nota a pie de página se consigna el siguiente texto: «Borrado el rastro de los pasos de esta mujer —irrevocablemente desengañada de la piedad humana— en busca de la muerte voluntaria por calles de Buenos Aires y caminos de los suburbios.» En c.SO se registra la llamada, pero no hemos encontrado el texto de la nota. Es factible que se haya registrado en un pliego suelto que luego se extravió.

⁵⁰ **Carlos Pellegrini** (1846-1906), n. y m. en Buenos Aires. Participó en la Guerra del Paraguay; finalizada la guerra se doctoró en Derecho en 1869. Militando junto a los autonomistas (Rocha, A. del Valle, Alem, etc.) fue elegido diputado y al año siguiente enviado al Congreso Nacional, donde desarrolló una notable labor parlamentaria. En 1878 fue Ministro de Gobierno de la presidencia de Buenos Aires. Fue Ministro de Guerra y Marina en la presidencia de Avellaneda. Fue fundador del Jockey Club y redactor de sus estatutos. En 1886 accede a la vicepresidencia de la Nación, con Juárez Celman en la presidencia; en 1890, ante la renuncia del Presidente, Pellegrini se hace cargo del gobierno hasta 1892. Luego volvió a la lucha política y fue electo senador de la Nación. Dice Macedonio en carta a Scalabrini Ortiz, s.f. «Cuando el Gobierno es necesario se manda a buscar a Pellegrini o Yrigoyen para que revienten (a su gusto, pues se aburrían en su casa) hasta que vuelva a lo normal, la innecesidad del Gobierno: entonces vuelven Funcionarios innecesarios», OC, II, 168.

⁵¹ **Alfonsina Storni** (1892-1938), poetisa argentina. Esencialmente lírica, de acento modernista con rasgos románticos, su poesía habla de la insatisfacción de la vida, de la fugacidad humana y la obsesión de la muerte. Se suicidó en Mar del Plata, acontecimiento que causó gran conmoción en el país. De su obra se destacan: *La inquietud del rosal*, *El dulce daño*, *Irremediamente*, *Languidez*, *Poemas*, *Ocre*, *El amo del mundo* y teatro.

⁵² **Robert Alexander Schumann** (1810-56), músico y compositor alemán. Profundizó el estudio de la armonía y contrapunto; las variaciones rítmicas y melódicas caracterizan una producción plena de fantasía y lirismo; algunas de sus obras: *Carnaval op. 9*, *Estudios sinfónicos op. 13*; *Fantasia op. 17*; *fantasía y lirismo*; algunas de sus obras: *Carnaval op. 9*, *Estudios sinfónicos op. 13*; *Fantasia op. 17*; *Quartetos op. 41*; *Quinteto op. 44*; ópera *Genoveva*, escenas del *Fausto* de Goethe, conciertos y *muchísimos* Lieder; fue un crítico de música sagaz y cáustico: *Texto sobre la música y los músicos*. Opina Macedonio: «Entre los mayores regalos de procedencia humana, al lado de *Fantasia Tanz* de Schumann, del gran *Impromptu* de Chopin, de *Meister Singer*, de la *Quinta Sinfonía*, al lado del *Quijote...*» OC, VII, 149. En un pasaje de NTV, dice: «Pensaba antes que no podía decirse de la Muerte sino lo que dice Schumann en la segunda frase de "Fantasia Tanz", pero ahora creo que eso es pasión contra la muerte...», NTV, 43.

⁵³ **Gustav Theodor Fechner** (1801-87), n. en Prusia, profesor de Física en la Universidad de Leipzig; intenta elaborar un sistema metafísico de base inductiva: las imágenes del universo pueden sustentarse en el pensamiento un mundo inexperimentable; el universo es una realidad única, un conjunto de seres finitos que tienen su soporte en la infinitud de Dios. La Tierra posee un alma que

contiene a las almas de los hombres, y el alma de la Tierra está contenida en el alma del universo; esta «visión diurna» se opone a la «visión nocturna» del mecanicismo que resuelve el universo en cantidad y medida sin atender a las cualidades secundarias, a la universal existencia de la vida psíquica. Algunas de sus obras: *Sobre la doctrina atómica física y filosófica, Sobre el problema del alma, Viaje a través del mundo visible para descubrir el mundo invisible, Para la estética experimental, La visión diurna frente a la visión nocturna, Revisión de los puntos capitales de la psicofísica*. Dice Macedonio en carta a su hijo Adolfo, en 1948: «Recibimos además del libro sobre W. James, ayer el de Fechner; los dos preciosos para mí.» OC, II, 229.

APÉNDICES

Lo que vive y lo que muere

Durante los años de la publicidad la obra de Macedonio fue publicada en forma de libro. ¿Cuál será la mejor? Pues que el lector decida por sí del primer de su preferencia, desechando a los otros, como preferencia que le venga más individual, porque no tiene que haber igualdad en la lectura de los libros de un mismo autor, sino que cada uno debe leer lo que le interesa y lo que le conviene, de lo que vive en su espíritu, para así poder desarrollar de la que se requiere para el alma. En forma de libro, la obra de Macedonio fue publicada en forma de libro, como preferencia que le venga más individual, porque no tiene que haber igualdad en la lectura de los libros de un mismo autor, sino que cada uno debe leer lo que le interesa y lo que le conviene, de lo que vive en su espíritu, para así poder desarrollar de la que se requiere para el alma.

La Nueva Vida comenzó su publicación en el año 1911, y desde entonces se ha publicado en forma de libro, como preferencia que le venga más individual, porque no tiene que haber igualdad en la lectura de los libros de un mismo autor, sino que cada uno debe leer lo que le interesa y lo que le conviene, de lo que vive en su espíritu, para así poder desarrollar de la que se requiere para el alma.

1. La Nueva Vida comenzó su publicación en el año 1911, y desde entonces se ha publicado en forma de libro, como preferencia que le venga más individual, porque no tiene que haber igualdad en la lectura de los libros de un mismo autor, sino que cada uno debe leer lo que le interesa y lo que le conviene, de lo que vive en su espíritu, para así poder desarrollar de la que se requiere para el alma.

2. La Nueva Vida comenzó su publicación en el año 1911, y desde entonces se ha publicado en forma de libro, como preferencia que le venga más individual, porque no tiene que haber igualdad en la lectura de los libros de un mismo autor, sino que cada uno debe leer lo que le interesa y lo que le conviene, de lo que vive en su espíritu, para así poder desarrollar de la que se requiere para el alma.

Lo que nace y lo que muere^a

Damos hoy a la publicidad la última novela mala y la primera buena. ¿Cuál será la mejor? Para que el lector no opte por la del género de su predilección, desechando a la otra, hemos ordenado que la venta sea indivisible,^b ya que no hemos podido instituir la lectura obligatoria de ambas, por lo menos nos queda el consuelo de habérsenos ocurrido la compra irredimible de la que no se quiere comprar pero que no es desligable de la que se quiere: será *Novela Obligatoria* la última novela mala o la primera novela buena, a gusto del Lector. Lo que de ningún modo ha de permitírsele para máxima aflicción y ridículo nuestro, es tenerlas por igualmente buenas las dos, y felicitarnos por tan completa «fortuna».^c

La *Novela Mala* merece un homenaje; ahí va el mío. No se dirá así que no sé hacer cosas mal; que, limitado de talento, no me alcanza para uno de los géneros de la novela, el de mala. El mismo día muestro el pleno de mis capacidades, una ambidextría. Es cierto que he corrido el riesgo de confundir alguna vez lo malo que debí pensar para *Adriana Buenos Aires*^d con lo bueno que no acababa de ocurrírseme para la *Novela de la Eterna y Dulce-Persona*; pero es cuestión de que el lector colabore y las desconfunda... A veces me encontré perplejo, cuando el viento hizo volar los manuscritos,

ci.47 <irredimible y fatal de la *Novela Obligatoria*>

ci.1 <la que no... se quiere>
agr.MF

ci.2 <permitírse al lector>

c.38₁ <ningún modo...>

c.38 <ha de permitírsele... fortuna.> agr.MF

c.47₁ <«Fortuna» que...>

ci.2 <hacer las cosas>

ci.1 <que, limitado... mala.>
agr.AO

c.47₂ <mala; y gana...>

ci.2 <ambidextría literaria>

ci.1 <*Isolina* Buenos Aires>

ci.1₁ <desconfunda...>

^a Texto base c.47; se cotejan ci.1; c.38 y ci.2.

^b La orden de la publicación conjunta nunca se cumplió por parte de los editores; la única edición de ABA es la de las OC de Ed. Corregidor, 1974.

^c Nótese el planteo de la coexistencia de dos concepciones estéticas vigentes, con sus respectivos modelos lectores, de elección excluyente.

c.38₁ <...toleramos es que las considere igualmente malas o buenas a las dos.>

c.47₁ <sería nuestra vergüenza.> agr.y testado MF.

c.47₂ <...crédito de hacer también las cosas bien>

^d ABA, fue escrita en 1922 y corregida y aumentada en 1938, pero el autor no trabajó en ella con la dedicación que durante toda su vida le asignó a su novela buena. El cambio de nombre de la protagonista es factible que se haya concretado después de 1938.

ci.1₁ <...des-com-paginándolas y agrupando la buena y lo malo bajo la respectiva invocación.>

porque sabréis que escribía por día una página de cada, y no sabía tal página a cuál correspondía; nada me auxiliaba porque la numeración era la misma, la calidad de papel y tinta, igual la calidad de ideas, ya que me había esforzado en ser igualmente inteligente en una y otra para que mis mellizas no animaran querrela. ¡Lo que sufrí cuando no sabía si una página brillante pertenecía a la última novela mala o a la primera novela buena!

Hágase cargo el lector de mi desasosiego y confíe en mi promesa de una próxima novela malabuena, primerúltima en su género, en que se aliará lo óptimo de lo malo de mi novela mala con lo óptimo de lo bueno de mi novela buena, y en que recogeré toda la experiencia que gané en mis esfuerzos por probarme a veces que algo bueno era malo, o viceversa, porque lo necesitaba para concluir un capítulo de una u otra.

Gracias,^a lector, por la Obligatoria que te llevas.

Tengo la suerte de ser el primer escritor que puede dirigirse al doble lector, y ya abusando de este declive me deslizo a rogar a cada uno de los que me lean, quiera comunicarme cuál de las dos novelas le resultó obligatoria. Si usted forma juicio de la obra, yo deseo formar juicio de mi lector.^b

ci.1 <de cada> agr.MF

ci.1 <página de una y una página de la otra>

c.38 <en ser... y otra> agr.MF

ci.2 <propósito de querrela entre sí>

ci.2 <gané en esto de mi(s) esfuerzos(s)>

c.38i <capítulo...>

ci.1 <Gracias... te llevas.> agr.MF

ci.1 <Tengo... mi lector.> agr.AO

ci.2 <Tengo el privilegio>

ci.2 <este mérito me>

ci.2 <declive... a cada> agr.AO

c.38i <...de mala novela o de buena novela.>

^a La última parte de este prólogo <Gracias... juicio de mi lector.> no figura en EC, ni en BA; en cambio sí está incorporada a CEAL.

^b En ci.1 <Para la faja de propaganda: Te invito a que adquieras el par Dionné, que por tu bien no es de cinco. (Las mellizas Dionné de la Editorialidad).> agr.AO. Este texto figura en c.38, pero es omitido en ci.2 y en c.47.

El autor también habla

A^a veces preocupado me pregunto cómo podría ser olvidable esta novela sublime y difícil —ahora para el lector, antes para mí— si ha de contenerse en ella un General^b con susto que titubeante por los escalones a oscuras del subterráneo de la Casa de la Novela guiado por la Eterna pone con sus temblores a la Eterna en el caso de decirle: —Pero, general, tómese de mi pollera y camine seguro que no lo voy a descarriar.

Y también se leerá cómo ocurrió que la Eterna, en un día sin viento de Buenos Aires, despachó a cruzar toda la ciudad a un mensajero con un brazo entablillado y una mano parálitica que llevaba apresada en una contracción de los dedos una vela encendida que transportó hasta quemarse porque nadie se brindó a soplarla y el mensajero no tenía aliento para hacerlo porque era personaje de la presente novela y había quedado exánime por los «esfuerzos» de personaje que imperiosamente le exigían la dignidad y gloria de figuración en novela tan indudablemente sublime.^c Hecho cenizas heroicas quedó en un relicario el mensajero, pero no porque el porteño no sea el más benévolo y apiadado de los hombres sino porque tanto catedrático, tanto escritor, tanto periodista, tanto político, capitalista, comunistas, nuevas y viejas religiones, penicilimistas, tienen a los porteños tan llenos de prometimientos y faltos de realidades y sinceridad.

pl.s. <quemarse y extinguirse>

^a Texto base pl.s. (manuscrito MF) sin fecha.

^b Este personaje y este suceso de novela que se pretende adelantar en prólogo no aparece en la novela; el General parece sustituir al Presidente en su rol inseguro y dependiente de la decisión femenina; no se descartan lecturas satíricas de la historia argentina.

^c Esta misión con variantes se le atribuye a Quizagenio en el despliegue de bromas inventadas con miras a conquistar Bs.As. Cf. p. 201.

des^a; ¡que desconfiaron del mensajero! ¡que desconfiaron de la Eterna! y al mensajero más enternecedor que jamás hubo le mezquinaron el mínimo que es un soplo de ayuda.

Y también se sabrá que di vida a la inexistencia de Deunamor, como la Posteridad ha dado vida a inexistencias ilustres como autores haciéndolos de la nada para la gloria.^b Otra inexistencia a la que se ha dado vida por óperas, novelas, poemas, es: el amor no correspondido, suceso que nunca ha ocurrido (siendo verdadero amor). Innumerables cosas que no existen se ha inventado: hay todo otro mundo de inexistencias (la subconciencia, el deber, la cenestesia, mucho «Dios» de las «religiones»);^c déjese tener una sola inexistencia en mi novela: El No-Existente-Caballero; es dotar a una obra de arte del personaje necesario para que los otros ostenten su existencia; el único no-existente personaje, funciona por contraste como vitalizador de los demás.^d

Y Deunamor acepta, mientras le dure, poner a disposición de nuestra novela el total de su no-existencia, sin temer arriesgarla al ingresar en el «ser del arte»; éste lo enamora menos que su no-existencia y a ésta prefiere la «altrui-existencia»: la existencia en otros, es decir el amor; a lo único que no se arriesgaría es al vivir por vivir o con cumpleaños, una larga existencia, el longevismo.^e

^a Los integrantes de este paradigma prototípico de la impostura son los operadores de discursos sociales prometedores y falaces que Macedonio parodia con su «promesa de novelas» y su «propaganda de lo no-existente».

^b Es notable la reflexión sobre mecanismos semiótico-culturales que confieren existencia a lo que hasta el momento no existía para la historia; dado que al invertir de significación y valor es posible crear la existencia, Macedonio propone para su arte el camino inverso: crear con los signos la no-existencia.

^c Legítima su intención de crear inexistencia homologándola a otras inexistencias verosimilizadas y entronizadas, cf. «Milagro de novelas», p. 252, c.

^d El contraste de los contrarios es el dispositivo de base en los juegos de la «existencia» del personaje.

^e La existencia en otro, el amor, la pasión, contrapuestos a la mera duración de la existencia biológica, ponen en danza la tensión constante entre Hedonismo y Longevismo.

Prólogo metafísico^a

m.29 <Prólogo-15>

Esta novela no consiente separarse de eternidad; quiere tener su frente en brisa de lo eterno; su metafísica no la abandona y es así.^b

El materialismo es una metafísica; no es ciencia; su inquietud es la misma que la del idealismo, la esencial perplejidad metafísica: el asombro de inexplicabilidad de que algo «sea».

La ciencia es un pasatiempo de descriptiva del Ser, con esperanza de practicidad y sin asombro de ser. El materialismo como el idealismo, como toda metafísica definida, concluye declarando la total inteligibilidad del ser, la absoluta conocibilidad, a diferencia del positivismo y la ciencia que se atienen al «cómo del mundo», al ser, declarando inaccesible a la Inteligencia el cómo el ser fue posible, cómo se dio el ser y no la Nada^c (si el tiempo fuese forma de juicio invariable, la Nada sería pensada con duración siempre), cómo fue dable, cómo algo puede ocurrir, ser, sentirse.^d Ello equivale a creer, concebir que pudo no ser, que mañana el tiempo, el espacio, las cosas y los sentires pueden cesar, que un día comenzaron después de nada.

Los físicos creen decir algo, comprender, cuando constru-

m.29 <si el tiempo... siempre>
agr. MF

^a El texto base corresponde a c.38, documento con correcciones de MF; se cotejan m.29 y ci.1.

^b Se desconocen las razones por las que este prólogo no fue incluido en la c.SO; no sólo es de los más antiguos en su redacción, sino que además versa sobre una temática de singular importancia para el autor. Precisamente se trata de una síntesis rigurosa y bastante completa de la posición filosófica de Macedonio. Nótese el tono explicativo-académico, el equilibrio de la composición, la organicidad y coherencia temática, ausencia del yo caprichoso, despótico, se evita la digresión y el chiste. Es un discurso prologal distinto del resto.

^c Entre paréntesis (con letra muy apretada), MF hace la siguiente acotación: «si el tiempo fuese forma de juicio invariable la Nada sería pensada con duración tiempo», en m.29, folio 65.

^d La diferencia epistemológica entre metafísica y ciencia va acompañada de una desvalorización y un desdén hacia el discurso científico, ligado a sus desacuerdos y enfrentamientos con el positivismo.

yen el mundo visual táctil, con átomos, con lo invisible e impalpable. Igualmente, sin ninguna preocupación inventan la aparición de la conciencia del seno de las preciosas recombinaciones de lo insensible, lo inconsciente: la materia. No es que con verbalidad^a tan ininteligible se calmen; es que no hubo inquietud, asombro todavía: la Metafísica no nació en ellos tan fácilmente como la conciencia de lo Inconsciente. En cambio hallan insensato que el idealismo niegue el Tiempo, el Espacio, el Yo, la Materia; que afirme como única concebibilidad, único objeto para la Inteligencia: el estado sentido, *mío* y actual; así, nombro, defino^b el ser: lo autoexistente eternamente, lo eterno en mística de la intelección; es decir que la categoría «ser» no es pasajera, no puede perderse.

No concibiendo un instante de mi no-ser, de mi no-sentir, que lo que soy es decir mi sensibilidad no empezó ni cesará ni se interrumpe un instante, ni se discontinuará nunca la identidad individual en mi memoria. Un tiempo sin mundo, el no ser del ser, es una noción imposible.

¿Cómo es este Misterio y en él Dicha y Dolor, esta existencia de la cual no saldremos nunca, esta inexorable eternidad personal nemónica, ese Dolor para el que quisiéramos el no-ser, y que herirá siempre, esa Dicha que llegará y volverá, ese inapartable siempre existir, esa dicha esperada, no actual, para la que quisiéramos el ser con actualidad?

Hay un solo hombre que se preguntó ¿puedo no ser? Es el hombre: que existía. Cuando alguien se va, cuando «otro» se oculta, es el hombre que existe el que se demanda «¿hay la muerte?».

Chocante como sea esta verbalidad^c hay que repetirla: es quien existe el que cree o se pregunta: he nacido hoy, antes

^a La «verbalidad tan ininteligible» atribuida al discurso científico carece de inquietud metafísica, de ahí su impotencia para una comprensión profunda; el lenguaje con sus complicados mecanismos en la descripción científica no sustituye la pregunta metafísica.

m.a.1 <...la auto-existente eternamente. Que no concibiendo el Tiempo sin mundo, el no-ser del ser, ni conciba un instante de mi no-ser, de mi no-sentir, y creo que lo que soy es decir mi Sensibilidad...>

^b Nótese la estrategia del discurso argumentativo: 1) «niegue» 2) «afirme» 3) «nombro»-«defino»: los dos primeros movimientos son antitéticos en su significado pero coinciden en referir a la no-persona (él), en tanto que el singular, que cierran la dialéctica inaugurada en los primeros argumentos, generalmente, en primera persona y aparece con mayor insistencia en las *Teorías*, OC, III.

^c Para cerrar el párrafo se retoma la «chocante verbalidad» pero ahora se opina que «hay que repetirla», y en que el discurso científico: permanecer en la vacuidad, oscilando entre ser/parecer, existencia/no existencia.

m.29 y ci.1 <visual-táctil>

m.a. hallan ininteligible

c.38 que yo afirme

m.a.1 <«estado... actual. Es decir...>

m.29 <es decir... perderse.>
agr.MF

m.29 <esa dicha... actualidad?> agr.MF

no era. Puedo decir esto mismo y ya no parecerá verbalidad: cuando quiero pensar en la nada ¿surge en mi mente alguna imagen sobre la cual recaiga ese pensar? Si la hay, pienso en algo y no en nada; si no la hay, ni pienso*.

El espacio es irreal, el mundo no tiene magnitud puesto que lo que abarcamos con la más amplia mirada, la llanura y el cielo, cabe en el recuerdo, es decir en imagen, totalmente y con todo su detalle en un punto de mi psiquis, de mi mente; ésta no tiene extensión, puntos, y tiene imágenes.^a Suficiente es que lo material pueda hacerse imagen sin posición ni extensión, por la evocación en mi mente, pueda representarse igual y total, *verse*, pues sólo por concepto decimos que en tal caso no vemos sino recordamos, y lo prueba el hecho de que en el ensueño o en la evocación despierta muy intensa, la imagen es igualmente viva y suscita las mismas emociones, actos, palabras y gestos que lo Real.

1) Que lo Exterior no es extenso.
2) Que la mente o psiquis, conciencia, alma, sensibilidad, que son sinónimos en su esencia de lo subjetivo, no tiene extensión, posición, tampoco está en ninguna parte. Esa inmensidad, el Cosmos, es pues un punto, o mejor dicho la Imagen involuntaria, autónoma, lo contingente o espontáneo frente a nuestra voluntad.

Es decir que todo lo que hay son imágenes, unas voluntarias, otras involuntarias, sueño y realidad entremezclándose y suscitando las mismas emociones y actos cuando son igualmente vivas.^b

Se puede decir que puesto que lo vemos, el mundo es inextenso. Pero a veces el objeto presenta tamaño distinto según la posición en que se halla respecto de nosotros; los sonidos emanados de él con igual percusión varían de

* Tenemos, es cierto, la palabra «nada» que a algo alude: es una negación condicionada, o parcial de existencia condicionada: el no haber tal cosa o sentir en tal lugar o tiempo, es decir junto a tales determinadas otras cosas: no hay nada sobre esa mesa; o el no haber en percepción lo que hay en imágenes: no haber en mi casa los manjares en que pienso.

^a Dice Macedonio: «El idealismo niega que haya imagen o estado alguno correlativo, contenido aceptivo de la palabra nada. Afirma no sólo la eternidad de la sensibilidad nemónica (...) sino la continuidad incesante de toda sensibilidad. (...) Las inexistencias para el idealismo son cuatro: Yo, Materia, Tiempo y Espacio, generadoras de las pseudo ideas de la Nada». NTV, pp. 29-30.

^b Se sigue montando el discurso argumentativo sobre términos contrapuestos formando paradigmas que se ordenan en la negación y la afirmación: se niega p.e. lo extenso, el tiempo, el espacio, la identidad, la materia; se afirma lo inextenso, lo imaginario, lo subjetivo. Cabe señalar la contundencia de la posición tomada por el discurso; el tono asertivo despliega definiciones que se inscriben claramente en el idealismo, con una seguridad casi enfática, muchas veces escamoteada, dicha a medias en los otros discursos paradójicos, metafóricos, humorísticos que despistan la lectura.

c.38 <gestos para que sea cierto> <que lo Real> agr.MF

intensidad, y para obtener de él una sensación de otra clase, la táctil, tenemos que realizar un trabajo de traslación. Tenemos que lo único que es efectivo del espacio es el efecto: distancia, o sea que dada la percepción de un objeto, la de un sonido, la de un perfume, podemos aumentar tamaño, detalle o intensidad según el caso mediante un trabajo nuestro que denominamos *acercarnos*, y en cierto momento de este trabajo podemos obtener sensación táctil del objeto visual. Que se requiera un trabajo de traslación para que de un objeto que decimos distante podamos obtener sensación de tacto es el «efecto» del espacio y su única realidad.

Así mismo, en cuanto al tiempo, su realidad reside en su efecto: el de que se requiera una espera, es decir una suma de sucesos, para que después de uno de ellos llamemos presente a un cambio o estado de cosas deseado, o temido. Cuando un hecho en representación placentero es deseado, es un hecho futuro; si doloroso es temido, es futuro también; si doloroso no es temido, es pasado, también lo es si placentero no suscita deseo o alegría; en uno y otro caso siempre que se descarte efectos actuales del pasado o estados actuales que sean parte del hecho futuro.^a Un estudiante a dos o tres meses de la época de exámenes puede tener alternativamente representaciones de una misma escena: imaginarse en tal aula próximo a una mesa a la que están sentados cinco profesores, puede esta escena corresponder con las figuras al acto de examen de Anatomía por el que pasó en marzo o al que sobrevendrá en el próximo noviembre: ¿cuál de las dos escenas es futura, o pasada? La franja intelectual es absolutamente la misma, que unas veces suscita afición de temor otras afición grata. En el primer caso el hecho es futuro; en el segundo es pasado: el examen que di me es grato recordar el que *voy a dar* me intimida.

Tamaño y duración no son reales sino inferencias respecto del efecto, de trabajo muscular de traslación o del trabajo espiritual^b de espera, inquietud, deseo. La duración es

^a Las categorías temporales se articulan con el deseo, con el temor, con el placer, el dolor: «El deseo y los estados del deseo (emociones, sentimientos) constituyen la casi totalidad de nuestra vida afectiva (Placer-Dolor) y están muy sometidos, si no del todo sometidos a la ley de relatividad». OC, III, 39. «Lo único que tiene sentido en materia de dolor y placer es la intensidad y la duración, cualidades que se compensan una a la otra: un placer de una duración A, y de una intensidad B = a un placer de una intensidad A y de una duración B. Lo mismo en la comparación de un placer con un dolor». OC, II, 55.

^b Se subraya la importancia del «trabajo» muscular/espiritual como engendradora de efectos e inferencias; en contraste con los conceptos «tiempo» y «espacio», abstractos e irreales, se ubica el «hacer» que sí opera en la realidad; hay una valoración positiva de la actividad, del trabajo que introduce el sesgo pragmático en el pensamiento macedoniano.

m.29 <imaginarse *sentado*>

c.38 <cuatro profesores>

c.38 <temor y otras>

c.38 <el examen... intimidado.>
agr.MF

meramente la suma de cambios que deben ocurrir, hacerse actuales antes de que se haga actual otro cambio; y este «antes» y este hacerse actual no son implicaciones de tiempo, que serían tautológicas en este caso, sino correlativos psicológicos: así es actual un estado cuando la afición, deseo o temor,^a que le está ligado, culmina en intensidad: el temor de algo como temor es naturalmente siempre actual cuando el temor llega a su colmo.^b

Todo esto dicho para establecer la nihilidad del Tiempo y del Espacio, abstracciones que nos dicen únicamente que ocurren en nosotros representaciones de escenas o hechos que en la percepción o realidad nos procurarían dolor o placer y que sin embargo se dan en nuestra mente una veces suscitando emoción e iniciaciones motrices y otras nada de esto. (En el primer caso la imagen es de hecho futuro; en el segundo, de hecho pasado.) Tal es todo lo que ocurre en nuestra psique con el Tiempo. *Distante y próximo* (Espacio), a su vez, se diferencian porque la obtención de mayor visión o de otras sensaciones de una cosa exige, en unos casos, trabajos de traslación, y en otros no: veo una flor y para obtener de ella la sensación de tacto y la sensación de aroma, debo efectuar un trabajo muscular, u otra persona debe efectuarlo por mí. Esto es todo lo que importa en el Espacio.

La nihilidad del Tiempo y del Espacio, correlativa a la nihilidad del Yo (o identidad personal) y de la Sustancia material, nos sitúa en una eternidad sin concebibles discontinuidades.^c Esta es la certeza metafísica de la novela.^{d,e}

^a El miedo es un tema recurrente. Citamos breves ejemplos: «Hay un miedo congénito y un miedo por asociación informativa causal.» OC, III, 70. «El miedo es un deseo, el deseo de no» OC, III, 69. «El valor es un fenómeno de la actividad, un caso de Trabajo, y la diferencia entre un valiente y un miedoso es la que resulta de un «trabajo» no estorbado o estorbado por la emoción del Miedo, por esa defeción de los poderes de actividad llamada miedo.» OC, III, 78.

^b En pl.s., mecanografiado (sin correcciones de MF), el prólogo concluye en este punto, al que se le agrega el siguiente texto de cierre: «Para un sólo prólogo, ya es bastante metafísica. En éste nos quedamos sin Nada, Espacio, Tiempo, como en otro nos quedamos sin Muerte y sin Yo. La Eternidad exige todo esto. A cada prólogo, su afín.» <La Eternidad... esto.>, agr.AO, a pie de página el mismo AO escribe: «La teoría de la Eternidad exige todo esto.» Este texto bastante modificado se lo incorpora a EP como cierre del prólogo *A los no peritos en Metafísica*, con la siguiente redacción, de la que no hay testimonios: «La teoría de la Eternidad exige idóneos ejercicios de Emancipación de limitaciones absurdas. Y para un sólo prólogo, ya es bastante metafísica. A cada prólogo su afín.»

^c Las contradicciones dinamizan el discurso: la negación de estas categorías que toleran la discontinuidad, le permite acceder a un concepto que no admite lo discontinuo: eternidad; sin embargo su proyecto estético construye el «Museo de la Eterna» a partir de la discontinuidad en diversas formas y realizaciones.

^d Advirtiéndose el epifonema que ocluye el texto exhibiendo un tono casi dogmático, en flagrante contraste con el resto de los prólogos.

^e En el duplicado de la c.38, al dorso del último folio MF anota: «Es la mayor posibilidad que la humanidad civilizada sea la especie viviente de vida más infeliz. Sin embargo las risas refinadas y las ternuras del animal llamado hombre civilizado (y quizá también el placer de la música por ejemplo) sean la compensación.» No se indica lugar de inserción, tal vez no fuera texto destinado a la novela. No figura en otras copias, inédito.

c.38 <Todo esto... metafísica de la novela.> agr.AO

El hombre que fingía vivir^a

(Único personaje que necesita explicación. Y la tiene doble:^{*} le faltó existencia pero abundó de aclaraciones.)

^a Texto base c.38 (duplicado), se coteja con m.a. y m.29; este texto fue publicado en *Huella*, N° 1, Bs.As., 1941, pp. 10-13.

^{*} Puede ser que no le consiga más que una, aunque prometo dos; ¡otra incongruencia! Pero ya dije, o lo diré adelante, que empleo todo recurso, y entre ello las incongruencias, para desafiar con lo artístico lo verosímil, lo pueril verosímil, y señalo y justifico a cada uno. Es un proceder más franco y una labor mayor que me tomo por el público, que la tan usada y cómoda de introducir dementes en las novelas. Quijote, Sancho, Hamlet, son personajes confesadamente enfermos, como «El Idiota» de Dostoievsky y algún protagonista de Hamsun^b (a este escritor le han premiado un loco, hasta el punto de que si durante una página se conduce con lógica el loco no es premiado y decimos que ha fracasado el autor: el demente exime al autor de cuidarse de absurdos). Y sin embargo siguen creyéndose realistas esos novelistas; hacer novela o teatro con dementes es como hacer ciencia empezando por negar la causalidad, es elegirse el poco trabajo de explicarlo todo por la demencia, usar la demencia como coordinadora de novela, hacer realismo improbable para el lector y que lo inconexo y absurdo es la verosimilitud de la demencia. La locura en arte es una negación realista del arte realista. Los efectos, consecuencias, influencias de la locura en los personajes cuerdos puede ser arte realista, pero la conducta y carácter del personaje loco que es lo que principalmente ocupa a esas novelas cómodas de seudorealistas, es asombrosa inocentada. Análogamente lo sensorial (goces y dolores del comer, del fumar, de la sexualidad fisiológica, etc.) no es asunto posible del arte; los efectos de la sensualidad sobre lo no sensual del personaje, sí. Ejemplo: la Bovary, vida enteramente despreciable de desesperación sensorial, que al arte no interesa sino como destino de desesperación sensorial, no en sus sensualidades. Yo no doy personajes locos, doy lectura loca y precisamente en el fin de

^b Exhibición de lo incongruente y del recurso artístico en abierta contienda con la verosimilitud; se rechaza la estrategia de la «motivación», concepto propuesto por los formalistas rusos, por medio de la cual se «naturaliza», se

^c La extensión de la nota, ya advertida por el cuerpo del texto, es desmesurada y violenta la economía canónica

m.29 <Prólogo IV>

c.38 <y la señaló>

c.38 <y el protagonista>

En esta novela el hombre que fingía vivir no es visto ni aludido, no figura. Es un personaje «así», idiosincrásico; «él es así», y tan característicamente, que no se nota que no figura. Quisiera hacerlo, si cabe aún, más prominente en la novela; acrecerle importancia condigna a un no-existente; decir por ejemplo que él ejecuta la Ausencia realizada por fin en Arte, lograda en símbolos y aun ocupando lugar.^a

O dejarle la culpa de todo lo malo que sucede a los personajes o al estilo y elegancias faltantes en la idea y redacción de nuestra novela. O usarlo como acumulando en él, en su inconcebible efectividad de «personaje por ausencia» todos los imposibles abiertamente usados en todas las novelas y films y, desde luego, el de saber el autor lo que va a suceder futuro, lo que piensan y no dicen los personajes y otros menudos imposibles que recaman las tramas.

Pero diré, honestamente, meramente, que lo impresionante de este personaje se muestra a satisfacción en el simple detalle de que la primera hoja en que se trata de él es la única que presenta y ha requerido, no intencionalmente sino por un imperativo raro, un subtítulo en paréntesis y una larga nota al pie.^b Abundan en los relatos y poemas cosas mucho menos explicadas que, aquí, la influyente actuación de un personaje por ausencia,^c utilizando a una singularidad tipográfica como prueba de eficiencia y sustancialidad de un protagonista inexistente.

Como dije, nadie sabría, y así quisiera haberlo conseguido el autor, que este personaje no figura. Si no fuera por Sen^d (que hasta este prólogo no ha aceptado buenamente llamarse Quizagenio), el hombre que no sabía si era genio tiene predilección por confundirse respecto de él, hacer preguntas, asombrarse, demandar su presencia, aunque ya se le ha dicho que, por su papel, hacerlo venir es echarlo a perder (no porque sea mala compañía la de los demás personajes, sino porque con ello la Ausencia, uno de los más adulados asuntos de versos, no comunicaría su fácil encanto a la novela).

de los comentarios a pie de página. La dilatación exasperada es la maniobra que rige los prólogos y el proceso de producción de la novela.

^a Este personaje realizador de la Ausencia tiene la misma condición que el No-Existente-Caballero, sin alcanzar su relevancia narrativa ni su vuelo metafísico; se podría decir que en él se bosquejan, se enuncian los postulados básicos de la no-existencia, del no-estar artístico.

^b La autorreflexión del discurso explica la estrategia empleada para la «explicación» del personaje; dos discursos simultáneos (texto y nota) atacan aspectos complementarios: acerca de lo que debe ser un personaje y el contradiscurso acerca de lo que no debe ser.

^c El desborde explicativo, las tácticas textuales, las indagaciones semióticas para poder lograr en arte «un protagonista inexistente» enfrentan toda una tradición artística que puso todo su denuedo en alcanzar el efecto exactamente opuesto con el personaje.

^d Sen: la ci.1 registra por error esta abreviatura que en m.29 es «Seugs». Cf. p. 80, b. El error se reitera en EP.

m.a. <meramente, honestamente>

m.a. <imperativo extremo>

m.a. <Muchas cosas hay en las novelas y poemas mucho menos explicadas>

m.a. <dije, pasaría desuperbido>

c.38 <(que hasta... Quizagenio)> agr.AO

m.a. <por su rol>

La pertinencia de Sen ha obligado a buscar y hallar por fin la explicación que para él tuvo toda elocuencia. Cada vez que Sen pregunta por aquél se le contesta que Hqfg^a está ocupado en la única cosa que queda hoy en el mundo que avergüence e induzca a ocultarse: está rompiendo la figurita de una caja de fósforos en busca del oculto bono de ahorro que promete la Cía. de Fósforos Victoria.^b Sen queda enteramente tranquilizado y simpatiza con Hqfg. Sen efectivamente opina que esa tarea es grata, azorosa, y el único motivo grave de esconderse.

El hombre que fingía vivir no aparece porque ha pensado que una novela que durante tanto tiempo no aparecía y por esto se la celebraba, se expone a no hallar nadie que la alabe si no retiene, en la publicidad, algo del no aparecer, algún rasgo de cosa futura; sienta bien a una novela que ha tenido un largo período de no ser contada, de no existir —lo que ocurre pocas veces; el no existir de un libro se obtiene entre el prometerlo y el publicarlo; libro no anunciado careció de no-existencia, que mantenga dicho carácter en algún aspecto parcial de su realizarse.^c Pero además conviene a la rigidez de lo absolutamente fantástico que deseamos reine en ella,^d pues la invención, no la copia de realidad, es la verdad en Arte, que la novela se asegure los servicios de un personaje de intachable inexistencia.

Todos los hechos y personas de la novela son gratamente imposibles, fantásticos para la realidad: Hqfg, en su grata inexistencia, con la que se ganará la opinión del público, es fantástico para la novela: no sólo no ocurre en la vida; no ocurre en el libro.^e

El lector comprobará que si del desempeño de todos los personajes estamos contentos el lector y yo y no sabemos cómo agradecer que nos hayan acompañado hasta el Fin, como nos hemos acompañado el lector y yo, corriendo aquéllos a cualquier página a que estuviera el lector para

^a Hqfg: como en el caso anterior, c.38 registra erróneamente las iniciales del «hombre que quería vivir», tal como figuran en m.29. El error se reitera en EP.

^b El personaje que se muestra con mucha explicación, se esconde con una acción trivial, pueril, casi insignificante; sin embargo se alude directamente a la «realidad» puesto que los bonos de la Cía. de Fósforos Victoria eran muy conocidos en Bs.As.

^c He aquí la homologación entre la construcción de un personaje y la producción del texto mismo: téngase presente que este prólogo forma parte de la génesis de la novela, lo que demuestra que la estrategia se planteó desde el inicio, con explícita conciencia del autor.

^d Lo «fantástico» para Macedonio se define por esta «posibilidad» de lo «imposibles» en el andamiaje semiótico de la ficcionalidad; de acuerdo con tal definición consideraba que su novela pertenecía al género de lo fantástico... y su metafísica también.

^e El rango de este personaje es absolutamente fantástico, en virtud de que se pergeña con una trama de categorías abstractas en relaciones paralogicas.

m.29 <Seug>
m.a. <ha cargado tanto que tuvimos que buscar>
m.a. <H.Q.F.V.>
m.29 <H.q.f.v.>

m.a. <H q F.V.>
m.a. <he pensado>

m.a. <y le sienta bien a una obra de arte>

m.a. <ha carecido>

m. a. <HQFV>

m.29 <Hqfv>

m.a. <Fin y tanto como el lector corriendo a cualquier página en que estuviera éste>

dársele a leerlos, el Hqfg más aún; se ha atenido a su papel de inexistencia sin ahorrar fatigas, con una idoneidad para el prolijo no-ser y una asiduidad de faltar, casi enternecedora; deben haberlo requerido una larga experiencia previa. Concluida la novela se le levantó la interdicción de ser y nos visitó como recién nacido agradecido, débil, incipiente y, sin un salpique. Esta visita prodigiosa es de lamentar que no ocurra dentro de novela tan linda pero que ya estaba terminada, pues no tiene el don de seguir siempre como quisiera el lector, y como lo hacen «La Nación» y «La Prensa» del domingo^a Ningún defecto muestra su inexistencia, ni aun de detalles, corriendo a cada momento el riesgo de existir, de ser un fracaso del no-ser, lo que tanto volumen habría quitado a su figuración.^b

m.29 <Hqfv>

m.a. <enternecedora y que deben>

m.a. <previa experiencia larga>

m.a. <recién-nacido>

m.a. <salpique de impureza de la vida.>

m.a. <defecto ofrece su>

m.a. <habría hecho perder a su>

^a Se reitera la ilustración prototípica de texto-interminable: los suplementos dominicales de los dos principales diarios argentinos. Cf. con el prólogo *Al lector de vidriera*, p. 76.

^b Ni este personaje ni la novela contrariaron este principio de no-ocurrencia, de no-ser, en vida de Macedonio, garantizando paradójicamente un gran «volumen» a «su figuración».

Guía a los prólogos (prólogo indicador)^a

Estoy habilitando comodidades y un nuevo Capítulo para escenas y personas sobrevenidas, a las que debo improvisar acomodo, páginas, hechos y redacción^b (pues mis personajes son todos ligerísimos: en el instante en que dejo de escribir dejan ellos de hacer;^c como no trabaje yo, queda todo parado; ahí está Juancito «en el aire sin piso del espacio» (es una lírica que surge en mí como un respiro liberador en la gravedad de los prólogos que aun me faltan) a medio caer de un balcón, porque yo paré ayer de escribir, como escritor a conciencia, para desocupar el suelo (y preparar su descripción), que ocuparía su porrazo; no le cuesta nada seguir la acción de la gravedad ¡pues no lo hace! Otra vez me buscaron a lo largo de la Novela porque había dejado a don Luciano metiendo un brazo en la manga del sobretodo y ya no resistía los calambres de esta postura. Más se quejó el Presidente, pues interrumpí redactarlo cuando iba a soplar el fósforo con que acababa de encender su cigarrillo y ha pasado la tarde sin fumar y quemándose. Esto parece mentira. En toda hora hay en mi novela alguien con sólo un botón puesto, un joven con una sola novia o los novios que iban a quedar solos y yo no acabé de retirar a la mamá o hacer cabecear a la tía. También don Luciano fue dejado por mí de escribir en momentos en que se calzaba una nueva Moral y se me encontró lejos cuando me buscaron para devolverle cierta Virtud. Otra peor,

^a Se cotejan folio de m.a. y ci.1, con mínimas correcciones, al parecer de MF.

^b La habilitación de espacios y la construcción de moradas ficcionales a partir de la materialización de la escritura es un supuesto generalmente no dicho, obviado o escamoteado por la estética realista-naturalista. En cambio, la estética de inventiva lo pone de manifiesto.

^c La correlación escritura-actividad respecto del mundo-ficción da lugar a un encadenamiento de absurdos (variación de un motivo) que ratifican el poder omnívoto del hacedor sobre sus criaturas y la lógica que rige su

pero de provechosa consecuencia: todo un público de inauguración del nombre nuevo de una calle, que contaba dormirse tan pronto se levantara el Ministro a aburrir oratoria. Dejé a éste erguirse y en el momento en que iba yo a redactar dormido al público, me llamaron por un rulo no acabado de redondear a un solo lado afeitado de una cara; como el público era personaje de mi novela y el Ministro no, éste dijo todos sus indispensables conceptos y el público escuchó todo, lo que jamás ha principiado a ocurrir en ninguna inauguración,^a aniversario, día de premios del colegio o de estatua que estrenan. Los públicos de mi novela no volverán a abrir la boca por apellidos de calles. En fin, los editores me previenen que si ceso de redactar al comprador de mi novela en el delicado instante de la inestable decisión de empezar a comprar la proximidad de un ejemplar, seré indigno de los mil pesos gastados en pegar en las paredes seguridades sobre la «Mejor novela del mundo desde su principio y el de ella.»^b

m.a. <aburrir su oratoria>

m.a. <principio (de ella)> ci.1
<y el> agr.MF

ci.1 <hacer nada.>

m.a. <escribir, para preparar>

m.a. <Luciano en el momento de meter>

m.a. <resistía más>

m.a. <pues dejé de>

m.a. <A toda>

^a La burla a la oratoria inaugural atribuida a funcionarios no amedrenta la propia vocación inaugural del autor; su estratagema paralógica «ha principiado» algo absolutamente original.

^b No podía faltar en esta «fuga» del dejar de escribir el circuito económico, del que el autor queda sistemáticamente excluido, y el circuito publicitario, al que se incorpora con paródico enfatismo.

A los no peritos en Metafísica^a

Yo no podré dar al ansioso, al joven que ansie cierto conocimiento o cierto poder que procure alguna ambición o algún sólido rumbo de seguridad en la tiniebla del Ser, nada concreto, un signo en el cielo, un árbol en África, un acorde extraño, una piedra hallada, un perfil de sombras que llevándolo o reteniéndolo en la mente, le significara que el acto o intuición que hubo en su mente en el momento de encontrarlo debe seguirse y es el que lo conduciría al logro de aquel anhelo —pero puedo encaminarlo a pensamientos tan posibilitantes, tan insinuantes de la todoposibilidad, la eternidad,^b tan embriagadores de misterio, que le creen un interior tan fuerte que ninguna Realidad pueda tener sobre él el poder de dolor y de imposible, de limitación, que tiene sobre quien no ha logrado construirse fascinaciones de pensamientos que vayan siempre consigo. Todos podemos cultivar un ensueño constante y fuerte que embote mucho de la acuidad de una realidad adversa. Las religiones, el patriotismo, el humanismo, son algo de eso; sobre todo las religiones. La noción de honor es también quizás una combinación voluntaria de una analgesia anti-Realidad.^c

Pero, para quien no obtenga el Todoamor, que es el Ensueño Máximo, dos veces hedónico: en sí y estéticamente, es decir en el pensarlo, en lo que nos parece al mirarlo en

^a Se toma como texto base una copia mecanográfica, sin correcciones de MF, que copia manuscritos en pl. s. de MF; estos son tardíos, fueron redactados posteriormente a la c. SO. Sin precisar fecha se puede asegurar que son post-48.

^b El «gran maestro» se hace cargo de que su lección no consiste en recetas «concretas» para enfrentar la Realidad, sino un conjunto plural, polisémico, crítico y conflictivo que configura una constelación de la «todoposibilidad».

^c El sujeto puede construir sus defensas contra la realidad por medio de la religión, del patriotismo, etc., pero Macedonia las busca en el pensamiento místico, en el estético y en el humorístico.

nosotros o en otro, hay una base de construcción de Ensueño más firme que aquéllos: la actitud del ser místico (que es lo opuesto del religioso) que sólo se obtiene tocando en todos sus límites la limitación de la Intelección, la impensabilidad del Ser, no esa mezquina impensabilidad de las antinomias, prolija vaciedad, sino la impensabilidad aun de ellas.^a

Todo^b lo que buscáis y creéis a veces que no hay, a veces^c peor aún, que es imposible, lo hay, pero el nombre que dais a vuestra busca y deseo es equivocado, es decir que no sabéis qué es lo que transformaría esa penosa ansia en placer; porque el nombre de un deseo es el nombre de aquello que lo hace cesar trocándolo en placer, siendo todos los deseos un mismo estado diferente en la relación de tiempo.

Y aquí mismo tenemos ya el problema del pensamiento.^c Todos los deseos son un mismo estado, signífico que si hay una palabra (desco) para estados que aparecen muchas veces y se satisfacen (truecan en placer) con posesiones muy diferentes, algo igual hay en ellos. ¿Y cómo sabemos que hay algo igual en ellos?

Cuando el problema es el de la Palabra misma, signo con el cual se comunica toda investigación y también la investigación o problema de la Palabra, la investigación y la exposición son cosas muy distintas al exponer ya se (...) la palabra; al investigar no. Si el problema es el de la Causalidad, al investigarlo se cree y se duda; al exponerlo ya se cree pues en el efecto permanente del signo «palabra escrita» o hablada para comunicación; si no creo en la causalidad no creo que mis palabras tengan el invariable efecto de suscitar ciertas imágenes en otra mente.

Parece claro; y sin embargo: si bien no cree en la causalidad no habla ni expone sobre ella.^d

pl. s. (...) texto ilegible en el manuscrito.

^a Este párrafo permite enhebrar conceptos fundamentales en el pensamiento macedoniano: Todoamor-Ensueño Máximo-hedonismo-esteticismo-misticismo-máxima Intelección.

^b A partir de este punto se copia otro pl. s.; este texto no fue incorporado a EP.

^c Aflora la relación pensamiento-deseo-lenguaje; se discrimina el momento de la investigación (estimulado por la duda) y el de la exposición-escrita (presupone creencia); esta distinción no coincide con su reiterada afirmación de una actividad integrada en lo que denomina el pensar-escribiendo.

^d El problema es que no siempre se exponen certezas o creencias. Muchas veces, en Macedonia mismo es frecuente, se habla de la duda, de la vacilación, de lo incierto y lo inseguro.

Esta es la novela que principió perdiendo su «personaje cocinero» Nicolasa, renunciante por motivos elevadísimos^a

Nicolasa se va, y en este prólogo se despide la novela de ella. Más triste que malhumorada, Nicolasa y su corpulento volumen se alejan de «La Novela», dimisionante, como ya se sabe, y pasa frente al vigilantercito que, como buen amigo, la interroga sorprendido:^b

—Cómo le parece que marchará la novela?

—Yo nada sé. Pero usted, que es un hombre de buen apetito, se figurará que podrá resultar una novela sin cocinera: una novela de ayunadores.^c

La novela la siente mucho y tiene que añadir de ella que cuando todas las mueblerías de Buenos Aires supieron que estaba vacante Nicolasa, se disputaron emplearla, por sus 140 kilos, en probar de resistencia las sillas y las camas. La silla o cama que la hubiera resistido quedaba como sellada por la aplicación de aquella parte del cuerpo de Nicolasa, y este sello importaba una garantía por diez años.^d

De esta ocupación, que le dio mucho dinero, se cansó pronto, quizá por nostalgia de su puesto en la novela; y vino a

establecer una Empanadería próxima a la estación ferroviaria que lindaba con «La Novela». El caso es que el aroma de las deliciosas empanadas era tan poderoso encanto que no sólo estuvo a punto de dejar sin lectores a la novela, porque todos los que acudían eran desviados del camino hacia la Empanadería sino que en la estación se detenían las locomotoras, como hechizadas. Esto la valió una distinción de la Municipalidad, beneficiada porque ya no habían trenes de pasar de largo, lo que era de muchas ventajas para el público viajero del pueblo.

Aunque voluminosa muy sensible, Nicolasa, mortificada viendo que podía privar de lectores a la novela,^a abandonó toda esta situación envidiable y trabajó únicamente en invierno, en las grandes avenidas de Buenos Aires, para atajar el viento y el frío a los transeúntes, que se refugiaban al amparo de su persona hasta agotar las localidades.^b

Todavía puede añadirse que las imágenes (gustativo-olfativo-visuales) de la última empanada que comimos, nos hacían incapaces de atender a lo que se nos conversara y era universal en el mundo-aldea de Verónica el membrete de «estar pensando en empanadas» lanzado al distraído oyente, o el dicho «quien piensa en empanadas no es malo en lo que piensa». Por eso las citas a tratar negocios o por labores exigentes, eran fijadas «para cualquier hora antes de empanadas», y el trato concluido, como también el apostar empanadas, se celebraba en la empanadería. La «empanada y media», una unidad gastronómica de invención de doña Nicolasa, era frecuente premio de apuesta: apostar una docena de «empanadas y media» era a menudo el apacible final de disputas y pronósticos.^c Un antiguo veroniquense era reconocible en el modo hábil, sin destrozos, de descorrer una «empanada y media»; se las «descorría»; las palabras trozar, cortar, no se usaban con ellas.^d

La empanada y media fue unidad que tuvo momentos de moneda local; no era raro leer u oír en estipulaciones escritas

ci.1; < puede añadirse... >

ci.1 < empanada > agr. MF

ci.1 < era frecuente >

ci.1; < Vas rumos... >

ci.1 < La empanada... adhesión a algo > agr. AO

^a Texto base ci.1 y ci.2; estos testimonios son complementarios pues el segundo no copia completo el primero y se añade texto. En otras notas se indica dónde termina el primero y dónde comienza el segundo; tiene correcciones de MF.

^b Nicolasa, la cocinera y el «vigilantercito» (diminutivo peyorativo) son personajes descartables para este mundo ficcional.

^c La exclusión de los aspectos fisiológicos del «personaje de novela» se repite una vez más, por medio de esta alegórica despedida de la cocinera que hay que mantener «fuera» de la ficción, esto es, de «La Novela».

^d Nótese la insistencia en lo corpulento y grotesco del cuerpo de este personaje *prosaico* en contraste con los demás personajes de la *prosa de inventiva*, delgados, evanescentes, casi-inexistentes; las funciones se reparten conversan, narran, inventan, conquistan, etc., los segundos

^a El negocio de Nicolasa lindero con «La novela», permite un juego vertiginoso entre ficción y realidad: nuevamente el personaje «realista» debe abandonar aun su proximidad a la ficción pues ahuyenta los lectores.

^b Los trabajos de Nicolasa no dejan de ser tan absurdos y disparatados como los del resto de la novela.

ci.1; <... en el asunto de las empanadas de Nicolasa, es que >

^c La variación sobre el motivo de la «empanada» recorre lo sensitivo, lo valorativo, lo económico, etc., en un mundo-aldea de ficción.

^d En este punto finaliza la ci.1, dejando un espacio en blanco se registra el siguiente texto mecanografiado: <Nos vamos de la dicha. ¡Ise del bien —gimió el Andalúz. ¿Quién tiene más dolor no es la Eterna?> tachado.

Debajo con lápiz AO anota <(Para agregar al precedente prólogo)>

ci.1; <... de la Dicha. ¡Ise del bien gimió el Andalúz. Quien tiene más dolor no es la Eterna?>

o verbales, esta cláusula: «Contra reembolso en dinero o empanadas y media». Otras veces se escuchaba: —Qué temporal se ve venir, amigo. —Sí, no lo paran ni empanadas.

Pero en resolución, ya dijimos que Nicolasa, que quería tanto a esta novela, se mudó a otra parte para no quitarle a ella lectores que pasaban para «La Novela». Es un ejemplo nunca mentado de adhesión a algo.

Deseamos que ella sepa que este recuerdo le dedica la novela.

Pero de persona tan simpática no nos despedamos tan pronto, digamos cualquier cosa más. Por ejemplo la teoría metafísica de Nicolasa.^a

Se centraba su doctrina en este principio: dos son los poderes máximos de la realidad; el Tizne y la Electricidad; pero la Variedad en el mundo es tal que a estas potencias máximas las detiene; al Tizne una endeble hoja de papel, y a la Luz y el Rayo una lámina de vidrio, de madera, de goma.^b Así que hay que llevar nuestra conducta entre el temor a estas potencias y el constante recordar que el mundo da ilimitados modos de frustrarlas.

Pero aparte de su doctrina metafísica, Nicolasa tenía también de antiguo cierta tirria a los geómetras, por algún episodio de su vida. Lo seguro es que les cumplió venganza invitándolos melosamente a un banquete por ella preparado. Hizo los manjares tan perfectamente esféricos en su presentación, particularmente el primero, que no sabiendo los geómetras en su escrúpulo por dónde empezarlo (hallándose ante un infinito sin comienzo, que debían respetar),^c no probaron de aquél, y no habiendo empezado el banquete por el principio, se abstuvieron de empezarlo por lo demás, lo que dobló su mortificación, pues los manjares siguientes no revestían impedimentos geométricos a su muy deseable gustación.

Y ahora ya sí es hora de dejar a Nicolasa en paz.

^a Autorreflexión del discurso involucrando al enunciador y al destinatario: «no nos despedamos» y propone seguir con «cualquier cosa», poniendo de manifiesto que se dilata el relato por mero juego, por amor al arte.

^b El remedo doctrinario resulta trivial y burlón, casi ridículo en un contexto en el que el vuelo metafísico se presenta como el logro máximo.

^c Este agregado está hecho con lápiz por MF y repasado con tinta por AO.

El Presidente buscó para la felicidad a sus acompañantes, pero luego de un algo de ella en la Amistad profundamente poseída y en la Acción acertada y jocunda tras lo cual el retorno alegrísimo al hogar de la novela, con la felicidad a la vista, recobrada, su impulso de enfermo, les impuso la despedida que robándoles la dicha sólo los eximió de la desgarradura cierta, inevitable, de verse todos morir (terrenalmente) pues cuenta en su pro el Presidente el haberles inculcado, y serenado para siempre, su «Metafísica sin Muerte».^b

Sólo por no haber Muerte en esta novela mía que, con mucha sorpresa para su autor, ha resultado tan triste (pero no tanto como *El Quijote*, la obra más espontáneamente, más imprevisiblemente pesimista, también para su autor, de toda la Literatura; *El Quijote* es más triste que ésta efímera mía; en *El Quijote*, involuntariamente, creo, se sancionan el fracaso del Viviente: su Enfermedad, y el de la Inocencia, la Justicia. En esta mía sólo la Felicidad, no la Personalidad y Eternidad, fracasa.^c

Cuál era esa metafísica del Presidente?

Concluída, con un punto final *expreso*, la encontramos entre sus papeles; es ésta: No poder amar lo mortal, lo que no sé que sea inmortal.^d

^a Texto base pl.s. mecanografiado, con correcciones de MF; copia manuscrita de 1949; esta copia no forma parte de las series establecidas por ser posterior a todas ellas. En EP este texto figura fragmentado y distribuido en los siguientes prólogos: *Prólogo Metafísico*; *A los no peritos en Metafísica* y *El Presidente y la Muerte*. En los documentos este prólogo no tiene título.

^b El horror a los finales es tal que hasta se renuncia a la dicha para evitar la muerte; los personajes, que no existen ni mueren por argumentación estética, encuentran en este párrafo un sustento metafísico.

^c El paradigma referencial es inquestionablemente *El Quijote* a lo largo de toda la producción del texto; algunas de las convergencias más importantes son: la paródico, lo humorístico, el cinismo y el desencanto. Nótese el uso de la mayúscula para indicar las palabras claves.

^d El enunciador de prólogos presuntamente le cede el discurso al Presidente, pero no pone marcas muy claras (salvo los dos puntos) que diferencien un enunciado de otro; ese paso ambiguo de una enunciación a otra produce una simbiosis entre el «yo» prologal y el «yo» del personaje protagonista.

pl.s. <que esta efímera> agr.MF

pl.s. <y eternidad, fracasa> agr.MF

pl.s. <No poder... exclama> agr.MF

1^o) Yo me defino a mí mismo sentimentalmente como el desastre del destino de un hombre «que no podía amar quien espera morir». De aquí la desdicha de la Eterna, exclama.

Salvedades. —1) A pocos, sólo uno en un millón de la civilización, les aconteció el instante de la Infamiliaridad Radical, infamiliaridad de todo: por tanto es poco importante la explicación metafísica y estas líneas.^a 2) Además, el hombre es muy poca cosa, tiene muy poco tiempo, muy pocas fuerzas para pensar, aun el raro hombre que pudo dedicar alguna holgura para pensar y a los cuales llamamos sabios y genios, están abrumados de enredos menudos o grandes que le exigen por lo menos y a los más favorecidos de ocio el 30% de sus fuerzas musculares y atencionales prácticas, además de paciencias agotadoras para el sufrimiento.^b Por esto «sabios» y «genios» son una condescendencia de comparación con los muy musculares que en parte no están obligados al saber. Esto aparte de la suma de cosas mentales pero automáticas (Historia, Idiomas) y aparte del trabajo irritante de acondicionar páginas, redactar, etcétera.

En suma: que todos los llamados sabios han vivido y han expirado a oscuras y sólo se los recuerda por su especialización, que sorprende por comparación con los musculares y comunes hombres, pero de sí mismos ellos saben que sólo han logrado aclarar el 10% de lo que ambicionaron.^c Seamos modestos los llamados «intelectuales», en todo oficio o vida muscular de concurrentes esfuerzos intelectuales netos.^d

Después de estas franquezas me entrego yo^e también a convidar con opiniones.

En lenguaje fácil podríamos decir que el «par secuencial inmediato» está fuera del Tiempo, se da una sola vez, es eterno,^f no se repite sino que volvemos a verlo lo mismo que la simultaneidad árbol (sucesión y simultaneidad, tiempo y espacio). Y esa eternidad de una sucesión inmediata significa

^a La «Infamiliaridad Radical» es una condición *sine qua non* para los metafísicos y también para los artistas.

^b La lucha del trabajo intelectual con la exigencia cotidiana de la supervivencia y al mismo tiempo con los propios requerimientos de aprendizajes instrumentales y de comunicación con los demás; la queja reiterada de Macedonio contra la sistematización y organización de redacciones se encuentra en toda su producción.

^c La certeza escéptica de que el hombre se propone metas mucho más altas de las que puede concretamente alcanzar salpica sus textos de frustración, insatisfacción y pesadumbre.

^d Finalmente todas las consideraciones efectuadas atañen a una categoría en la que se enrolan personaje y relación con su papel social, su desempeño cotidiano, su problemática económica, su lucha con el sistema.

^e El «yo» prologal aflora en falsa competencia con el protagonista, dado que las opiniones expuestas son las propias.

^f Esta es la micro-matriz filosófica que sustenta su teoría de la eternidad, del perpetuo presente.

meramente no interferibilidad, en un mundo de infinitas series secuenciales contemporáneas en que hay interferibilidades innumerables, pero no para la sucesión inmediata, casi nunca.

La Realidad psíquica o espacial (no digo external porque todo, psíquico o espacial, es exterior a la atención, o interés, con que lo percibimos. Tampoco esta atención va con todo percibir o sentir, no todo es doble —sujeto y objeto— y lo que estuvo en la mente o sensibilidad sin ser atendido puede luego ser atendido en la imagen que dejó) es plena y también su correlativa certeza. En cierto límite Certeza y Realidad, a pesar de Error asociado (no digo deducido porque esto es sólo un modo erróneo de decir) son sinónimos. No sólo la Realidad es plena, familiar, cierta, sino que nuestra certeza, Familiar, el aplomo con que la manejamos o juzgamos y toda la jerga metafísica no puede variar nuestra conducta, ser ilusionada, ser desilusionada, nuestra seguridad.^g Un ejemplo: un obrero que invierte ocho horas diarias en desmenuzar vidrio aplica mil martillazos en ese lapso al vidrio con la siempre cumplida certeza de que el martillazo romperá el vidrio. 1 000 instantes de certeza en una hora. Y si ponemos en su lugar a un metafísico ultrapasado de metafísica le sucederá lo mismo, aunque ningún metafísico pueda saber claramente qué es el Fundamento de la Inducción. (Y yo opino que no se hallará ese Fundamento mientras en el asunto siga creyéndose que el Par Secuencial Inmediato no se repite, es uno solo eternamente: lo que se repite es nuestro volver a atenderlo, no el volver a producirse; la secuencia inmediata no puede fallar porque no es interferible. Es como si viviéramos 10 000 años solos y sin volver a verlos millones de días dijéramos que habíamos visto millones de secuoyas. Así pasa con cada hecho de la sucesión H₂O-Agua.)

pl.s. <no por sucesión> <para la> <casi nunca> agr.MF

^g La Familiaridad basada en los «hábitos» y en el supuesto de la «inducción» es la contraparte de la Infamiliaridad Radical (atributo de los intelectuales); la tensión entre estos contrarios es insoluble y permanente.

Poema sin término, e inmutable,
de la cambiante Eterna^a

A Consuelo:

Antes que, puesto al pie tuyo, acierte de vos y de mí la primera palabra del decir que hoy para ti comienzo,^b inclina tu faz amable y el lúcido espíritu que con ella, con ceño o con serena frente, muestra sus labores y sus reposos, hacia mí, y hacia el pensar grave que al arte mío impuse siempre; y hoy más que antes de hoy, en estos días que por ti se hacen Hoy para mí, lo quiero severo y rico en adivinaciones del misterio que pulsa en tu ser y en la línea graciosa de tus pasos paqueños y eternos, pues ahora el Asunto^c eres tú, si soy tu artista, y tú eres quien más espera en mí y más en mi persona.

Pues yo hago de tus esperanzas en mí, la esperanza mía. No la traía conmigo cuando llegué y hoy esperanza tengo, y mejor que mía tengo la tuya, en mí, y no la quiero por mía, ni la tengo sin ti. Sabes ahora así que si dejas a tu fe cesar, nada seré al punto, nada en mí habrá para morir ni aun la esperanza, pues en tu ser estaba lo que mía pareciera.^d

Cambiantes en ti

Agitación, en lo inmortal, es tu fantasía en tu amor. Cual si hubiera muerte, cual si los latidos estuvieran contados, te das

^a Texto base pl.s. manuscritos de MF; se conservaron en una carpeta aparte: los distribuimos en el mismo orden que en EP, pero los manuscritos no señalan ninguna secuencia. La frase que figura como título está anotada al dorso del folio que registra este texto, por MF.

^b La incertidumbre del decir amoroso en el «comienzo» es homóloga a los ensayos introductorios del discurso novelesco; el «tartamudeo» se plasma en abundantes comas, en sintaxis compleja y semántica que reitera y retuerce los temas; típico discurso poético del barroquismo conceptista.

^c La mayúscula indicando claves: Hoy/ Asunto; el amor impone sus condiciones metafísicas al arte; instaura el presente perpetuo y de él se trata.

^d El juego lírico del yo/ tú, en apretada trama de mutuas remisiones y reenvíos configura la relación metafísica denominada *altruística*.

ardiente a apresuramientos de vida; todo lo ensaya tu inspirado ser y en todas partes llamas para que nada del amor quede sin tentar y nada duerma en él, sea por el sueño sorprendido; ¡cual si muerte pudiera haber!, cual si debiérase conocer y contar una a una las arenas.^a

Mi amor ni mi pensamiento tuvieron anuncio de cómo fuiste ayer.^b

Nueva a mi conocerte, y otro amarte demandándome, con lo que ya conozco y amo de ti, bella otramente te hiciste, ayer quisiste ser: el ser de la Noche te diste.

Todavía no sé esperarte antes que llegues: en tus cambios geniales te me adelantas y aunque te sigo entusiasta, mi amor no te adivina antes todavía. Algún día presentaré lo que has de ser y querer ser cada mañana.^c

Mas, en tus ardientes fingimientos, ¿no ocurrirá en alguna hora el abismo de que pases tan adelante de mis adivinaciones que al verte trasmutada, mudada de belleza pero siempre hermosa igualmente, te ame primera vez con todo nuevo amor, infiel al haberte amado; me hagas infiel a ti con tus mudanzas y enamorado siempre de lo que no varía en ti? ¿No es así una muerte, la única acontecible al amor pleno, amarte con olvido de que ya te amaba?

Sólo aprendiz soy aun del misterio de amor^d que se enseña en las luces de tus ojos, y en tu movable acento, y puedo vacilar, perdido en el reconocerte por las hechicerías y mutaciones en que te transfigura la avidéz de renovaciones de tu beldad eterna.

Todo lo hay en lo eterno, y así puede acaecerme amargura de haber dejado de amarte, siendo siempre la que amo; puedo «otra» amar en ti, si cambias tanto que mi memoria no te alcance y reconozca. Déjame aprender. Y luego adivinar.

pl.s. <de hacer y >

pl.s. <tus adivinaciones>

pl.s. <con lo que no>

^a La infaltable tensión entre los opuestos inconciliables amor/ muerte; el arte y la metafísica privilegian la fuerza del amor y su victoria posible.

^b Si el amor vence muerte futura, al mismo tiempo ignora, transforma y desafía los mandatos del pasado: ni muerte, ni pasado existen.

^c El tema de la amada cambiante remite a un universo femenino impredecible, mágico, misterioso, irracional, astuto, en movimiento continuo.

^d Ante la metamorfosis femenina el amante masculino se muestra desvalido, desconcertado, es el aprendiz de ese universo femenino que lo apasiona y lo sorprende.

Cambiantes de tu alma, Consuelo. A Consuelo eterna.

Poema sin término.

Noche es la belleza que te plugo vestir ayer.

Como si pensaste haberte tus ojos pedido ser una vez parte en el atavío de la noche:^a luces estelares en ella —mas no fue así sino voluntades de tu alma, hacendosa de decoraciones y transfiguraciones de sí, de ardientes ficciones con que tu espíritu se da fantasía y la esfuerza para que Belleza guarde tu ser contra el mundo, el cosmos involuntario y cercador — fingiste mimada demanda de los ojos —que, es cierto, los figuras y nombras inquietos— lo que en las exaltaciones en que vives para guardarte infranqueable a las Fuerzas de lo no espiritual fue deseo de tu inquietud vigilante: la Noche, la Beldad-Tristeza: quisiste ser y apareciste bella hasta doler en mí, de igualarte en el ser imposible, de explicarte en el arte, también.^b

Tú, que afirmas las lámparas de tu espíritu —el día no tiene luz ni posesión la noche si no lo consientes— sin temor de perderlas, quietamente plegaste la mirada y el respiro sin temor de perderlos, para ser la Noche^c y ante mí perderte en ella inmensa y sin caminos... Y hoy que de la noche ha agitado la cumplida andanza de fiado y urdiente fantasía.

Eras la honda noche, con sus hondos de ébano, alturas de luz en el tocado cupular de la Láctea, hoyuelos de fulgor que dan dispersos distancia, inmensidad al amplio tenderse de la comba celeste.^d

Tu pensamiento cumplió en tu persona, vestiduras y mociones, la estatuaría de la noche, su andar sutil y grande, su respiro retenido junto a nosotros y su gran voz de ámbitos, y el respirar armonioso en toda la extensión, su paso cerca que despierta el aire en nuestro rostro, su marcha lejos conjunta en todos los horizontes y cimas, en el volcamiento procesional hacia el alba. En tí se hizo «palabra» la «voz» de la noche continua y la misma; su hablar por primera vez

pl.s. <inmensa y oscura>

pl.s. <de fiado... fantasía.>
agr.MF <la tenebrosa andanza>

pl.s. <distancia> agr.MF.

pl.s. <lejos> agr.MF

^a Desde el inicio del párrafo se impone el anacoluto: las intrincadas construcciones sintácticas, la impotencia de los signos de puntuación para pautar el ritmo y ordenar las ideas, el flujo discursivo enrevesado, configuran un lenguaje poético-lírico casi delirante que burla toda previsión receptora.

^b La extensión exasperada del párrafo contribuye a la excentricidad, a la violación de las normas, a la «oscuridad» de las significaciones y a la dificultad descifradora del lector.

^c El claro-oscuro barroco disemina sus marcas a través de todo el poema y concentra su coexistencia antitética en la figura amada: luz, lámpara, día, fulgor, palidez, Láctea/ noche, ébano, negros.

^d La noche está personificada en el cuerpo y en las actitudes de la amada; el aura nocturna le confiere una estatura imponente, profunda, casi inalcanzable, y al mismo tiempo un sesgo agorero, lúgubre, triste.

conocí y en tu mano supe aun más prodigio: el rozar de la noche.^a

La noche que elige sus preciosos atavíos, parcos, delicados, invariables, no el día de deslumbramiento oprimente y sin elección; la palidez lunar de tu faz que se azulaba en los negros ojos y cabellos.^b La que tiene voz cercana que nos zozobra y ancho rumor igual en los ébanos vastos que jaspean la hondura y la altura. La noche que nos roza, y temblamos, como sus luces distantes.^c

La noche que es la vida en beldad de tristeza, mas con latidos de un esperar, de voluntarios pensados ornatos parcos y excelsos, así te hiciste, de pálido y negro, desechando cuanto te distrajera de inmortalidad, en las supremas inhesitantes preferencias de tu ser, en la renacientes alegrías de espiritualidad con que te das toda belleza que defienda tu eternidad y el elegido Deseo con que quieres vivirla.

Y eras la Noche, tan severa en aspectos, como lozano estaba tu corazón del inventado fingimiento.

pl.s. <tu tacto supe>

pl.s. <ébanos majestuosos>

pl.s. <ser exquisito>

pl.s. <de haber inventado ese singular y sublime fingimiento>

Día entornado^d

Ya sé quién será el «pálido»^e que en tu corazón podrá vencerme. Aquel que andando antes que yo en el camino a veces descubro, a veces no, avanzando con afán junto a los muros y setos. El que anuda rosas a los cercos; y en la blancura de mil chispas con que se alza en luz la alta siesta estrecha una cinta de sombra negrísima a cada pie de tronco, y estira delgado un reguero de sombra negrísima al pie de las breves paredes campesinas, y al de los muros un negro perfilado tablón, en el «a plomo», en la verticación y oscilación del día todo, del lago llameante de la Siesta.^f

^a Nótese el uso de comillas para realzar la «palabra» de la mujer-noche.

^b La evanescencia de la mujer amada (representada en el personaje Eterna) posee sin embargo un concreto particular: la negrura de ojo y cabellos, cf. p. 84.

^c Los adjetivos se acumulan en la calificación de los ropajes de la mujer-noche: en el párrafo anterior, «preciosos atavíos, parcos, delicados, invariables»; en este párrafo agrega: «ornatos parcos y excelsos». Esta insistencia se vincula con el título «Noche (...) te plugo vestir...»

^d Al poema de la Noche le sigue el poema del «Día», exasperando el claro-oscuro y la coexistencia de contrarios: en la primera se ubica la mujer amada, en el segundo el artista amante; el calificativo «entornado» pone la nota de atenuación a la luz y al deslumbramiento.

^e La palidez tiene en el lenguaje poético macedoniano la convergencia simbólica de la belleza más sutil y la marca patética de la tristeza y de la muerte. Este texto tiene una variante versificada (véase registro completo al término del texto).

^f La mayúscula de la Siesta indica una palabra clave en el imaginario macedoniano, es el símbolo de la máxima intelección y de lo Evidencial. Cf. *Poema de trabajos de estudios de la estética de la siesta (En busca de la Metáfora de la Siesta)*, OC, VII, 133-137.

Breves manchas de negrura, tordos del deslumbramiento, secretos guardados del Día al pie de los rosales como si de ese secreto crecieran los rosales y la fragancia de las rosas fueran lágrimas de ese secreto.

Algún otro con la palidez del arte y del amor, algún otro «pálido», más amoroso y artista. Ese es, y no tiene más vida que la que tú o yo le damos. Es el que crees, sueñas hallar en mí, el que yo ansiara ser: el Artista, el que cuida aun las sombras a las cosas, para que no las abisme el Día, lo Real en transparencias del ser de ellas, el que ama todo y dice todo.

Invisible, si traspasado de luz en el seno de la Siesta; oscuro, en la Noche, pero claro su rostro con palidez suya y de luna y estrellas. Como lo piensas tú, como lo pienso yo.^a

Tú que tienes en ojos y cabellos las tintas negrísimas, odios de luz con que las cosas esquivan el sorbo de la Siesta; las cosas tiernas que aman sus sombras y humildes amores, que el artista les cuida,^b y no quieren abismarse en el poder transparentador de aquella y esperan, reteniendo sus sombras; caminan hacia la Noche, recogidos en la mano sus tules, lo que les dice que existen: sus sombras.

Tú que amas la noche y eres ella a veces en palidez, en estelación, en tus ojos, en el suspirar, en el silencio, en no-presente, en la Recordación. Tú.^c En esa palidez de recordación, de amor, en esa creo, no en aquella con que un día la muerte se fingirá en tí.^d

Eras la noche, en que vi mi camino.

¡Me llevas, eres noche que guía!

Noche iluminante, te llamo,

porque la luz de la noche te hace lozana,

la del día te hiere y te prohíbe tu mundo.

Eras la noche. Sólo se me mostró en mi camino
en la noche que eres.

También sólo yo era

quien podía descubrirte

en sombras de la noche.

Ya sé quien será el pálido^e

^a En este párrafo se condensan las contraposiciones paradigmáticas del lirismo barroco macedoniano, el yo y el tú con sus correspondientes atributos poéticos.

^b El artista, el «pálido», pertenece al «lago llameante de la Siesta» pero es un cuidador de las «sombras», un servidor y un vigía de la Noche-mujer-amada.

^c El «Tú», vocativo al más tradicional estilo lírico, abre los párrafos anteriores y exalta su presencia absoluta en la construcción unimembre.

^d La palidez femenina, reflejo lunar y estelar, reflejo en el recuerdo y reflejo de la muerte: Beldad patética de la amada. Hay componentes románticos en esta imagen idealizada de la mujer.

^e Esta versión no tiene título, se halla en un pliego suelto, la consignamos completa para que se pueda apreciar la distribución en versos y la variantes que registra el texto. No hay, por parte del autor, ningún indicio de selección o

que en tu corazón podrá vencerme.

Aquel que en el camino

andando antes que yo

a veces descubro, algunas veces no

avanzando con afán junto a los muros y los setos

El que anuda rosas a los cercos^a

Y en la blancura pululante de chispas

De la alta Siesta

Estrecha una cinta de sombra negrísima

A cada pie de tronco

Y estira su reguero de sombra negrísima

Al pie de los muros

En él a plomo en la verticación y oscilación del día todo

Del lago llameante de la Siesta

Algún otro con la palidez del arte y del amor

Algún otro «pálido» más amoroso y artista.

Ese es y no tiene más vida

Que la que tú o yo le damos,

Es el que tu sueñas en mí

O el que yo ansiara ser.

Invisible

Si traspasado de luz de la Siesta

pl.s. <luz en el seno>

Sombra en la noche

Pero en palidez de su rostro sumida luz de luna

Como lo pienso yo

Como lo piensas tú^b

Recordación

Si en esa palidez de recordación, de amor, en esa creo, no en aquella con que un día la muerte se fingirá en tí.

^a El amante anudador de rosas es una metáfora recurrente no sólo en la poesía sino también en los pasajes líricos de la prosa.

^b El texto se interrumpe, no sabemos si se trata del final, o faltan folios.

Cómo espero retenerte^a

Seré vencido, pero sólo hay un pensamiento, y es el mío, que pueda darte la respuesta entera del Misterio de tu ser y de todo ser, y algún día por ello me buscarás en los senderos de la eternidad. Te diré la palabra que sólo yo posco y quedarás a mi lado perennemente. Tengo el pensamiento que explica todo ser y el tuyo por tanto. Y busco ahora en tu retrato el rastro no de tu ser sino de cómo eres, porque eres cual te vemos y conocemos.

Querido ser

Nada vale como tú, como nosotros; obra de hombre o del mundo, ninguna tiene suspiro, lo que suspira en tí, aquello que se aligera o descansa, o se despide, por un instante del recordar murmurio con que en tí, por un instante, las memorias durmiéronse. Ni esa corta risa, tan noble, trémula y húmeda de lloro, que es mía, que es la palabra que para mí tienes, la palabra que entre todas las tuyas sólo tiene en mí quien la comprenda; que antes que yo llegara ni después que todo el Porvenir haya llegado, Nunca otro la libará de tu garganta, de tu ser, como tu artista que aquí te habla,^b que te ha encontrado y te seguirá. Y que no quiere que tú, el Manantial, la perenne Niña, que todavía tiene sus primeras lágrimas en esa tierna risa de un instante que a veces en el

^a Este breve texto se registra en folio independiente. Destacamos la seducción y la potencia masculina depositada en el pensamiento, en la palabra.

^b Nótese el ritmo entrecortado y vacilante que adquiere el sintagma por el uso frecuente de la coma y una concatenación de aseveraciones que registran los mínimos acontecimientos del instante en una floja articulación semántica: la discursividad «trémula y húmeda de lloros».

coloquio logro de ti y que parece último singulto de un llanto en corolas que se abren con el día que se abre: lágrimas, lágrimas de la Mañana, de la esperanza, del «no más llorar»...

No pudo ser^a

Tú me darás el signo
dolorosa Consuelo.
Piadosos uno de otros hirámonos
con el beso de olvido
que quede quemando en la memoria
mas sin amor nos deje en este suelo.
Sin este amor que no pudo ser.^b
Sea entonces cuando ese ósculo de lágrimas
apriete nuestros rostros en la suprema cercanía
que conocieron nuestros cuerpos.
Cuando sintamos el último dolor de pasión
y el mayor.

El signo^c
forjémonos letal
todo de dolor
pero con muerte.
La muerte que es pedida
para inicio de amor,
no la que es horror de los amantes.
El día tras la noche,
no la noche del día.^d

Sumisión

Si no puedo a tu lado quedar
tú misma has de darme
talismán que me guarde de amarte.

Piadosa como fuiste conmigo

^a En todos estos poemas el amante se presenta como «el artista», una condición que transforma la relación amorosa en metáfora, en Beldad, en eternidad metafísica.

^b Las marcas del «amor imposible» se hacen más evidentes en esta estrofa, pero diseminan los toques de frustración, melancolía, dolor en todos los textos líricos de la novela.

^c Aceptamos la propuesta de AO que en la EP registra este verso, pero en el manuscrito la palabra es indescifrable.

^d El quiasmo entre día y noche operado por el texto, es el conjuro que invertirá la relación amor y muerte.

forja tú misma el beso del olvido,^a
el beso de fatalidad, de lo imposible
qui somete nuestros destinos.

Y arrancándonos a él
sea nuestra partida,
separándonos de cuando más cerca estuvimos.
De la única caricia que nos dimos,
de lo que más cerca nos tuvo
arranque el primer paso sin retorno
en nuestros sometidos destinos.^b

Y nos esperaremos atormentados
donde amor sea vencido.

Mientras pude tu amor dormido
no desenlacé sino cuando despertaste.

Ya sé como será.
Lo ha sabido ya impaciente mi amor
en el ardiente estudio de porvenir:
nuestras manos atrayéndonos ilusas dirán: ven a mí
luego...^c

Oh Consuelo, que en tu boca no se diga más: soy pasajera

Suspensa has quedado, plácido el respiro
que murmura el quieto existir,
plácido un mirar a lo lejos, y un pensar descansando
que al interesarse por momentos quedamente
sin agitación ni demandas a la vida,
influencia la blanca mano del cariño
que sobre la mía posaste, como por una brisa^d
y así voy sabiendo los pasos nuevos de tu pensar

^a El *leit motiv* de la piedad amorosa ejecutora del «beso del olvido» con la constelación correspondiente: lo imposible, lo fatal, la fugacidad del contacto corporal, la partida, el llanto, el dolor.

^b El amor omnipotente y vencedor de la muerte, aquí se presenta «sometido» (¿a las exigencias sociales, éticas?) al «destino» adoptando una dimensión trágica en el sentido de los antiguos «elásticos» griegos.

^c Sigue texto ilegible; al margen MF anota: <Lo pensable de la muerte ¿quién te llame allá donde posas tu mirada?>

^d El *Incipit* del poema construye un espacio de placidez, de quietud, de suspenso, de «pensar descansado» para introducir la caricia de la mano amada que manifiesta en el gesto «los pasos nuevos de tu pensar»; la mujer no habla, sino acaricia. Nótese la delicadeza extrema y el potencial simbólico del fugaz contacto de los amantes.

Conociendo en la tibia opresión de tu palma los
andares de tu alma,
bebiendo contigo el aire que respiras,
que recién latió con la voz en que decías:
soy pasajera.^a

En las lindes de mi mirada, abajo la blancura
de la mano,

en alto arder igual de la negra pupila, que no
miro en adivinarla complacido.^b

Lo que dijiste, y el callar^c sin mirarme de ahora,
tan precioso de una espera
graciosa y segura de la respuesta que sabes...

Mi mente quedó buscando enamorada con todas
sus fuerzas

para dártela inmensa, eterna.

Ese callar, Consuelo, en boca que fiada en amor
sutilmente sonríe, ese callar gentil como es clara
la luz de tu sonreír que sólo yo descubro,
quisiera guardarlo.

Y en mi eterna memoria he de tenerlo eterno^d como el
muy rico decir que tuvo nuestro amor.

Ese callar...

Ese callar que apretaste voluntaria en los labios
tan cerca de mí contemplación dichosa,
provocándome.^e

A los enojos de amante que en mí hay
contra lo efímero

y, en todo mi pensar, contra las muertes.

Quita ese callar con que, en el seguro de amor,
juegas

y finges la no esperanza mientras cierta esperas
la respuesta que sabes tengo inocultable
para todas las ficciones del cesar, del partir
que llamamos morir.^f

^a El signo femenino que en otros poemas se definió «cambiantes», en este texto se autodefine «pasajero», desencadenando los esfuerzos del artista-amante por transformar lo efímero en eterno.

^b La mirada del amante, la contemplación de la amada abarcando su integridad antitética: abajo/blancura/mano y alto/negra/pupila.

^c El diálogo tácito de los amantes (lo que dijiste/el callar/la respuesta) se define en la mirada y en la gestualidad, antes que en la palabra.

^d La reiteración del adjetivo «eterno/as» busca con su asiduidad resguardar el instante-pleno del tiempo, del final, de la muerte.

^e «Ese callar» insiste anafórico en el texto reproduciendo con palabras el silencio sostenido de la amada; la provocación del poema es el callar de la otra.

^f Reaparece la potencia del enunciator para responder a la muerte y a «todas» las ficciones del cesar, contrapuesto a la sumisión del otro poema.

Tan^a cerca venturoso mirando tu garganta
y el vivir de tu pecho con murmuo del respiro que lo
visita

Se va y vuelve, lo conmueve y se pierde
en la significación inmensa
de las bocas entreabiertas
el aire que bebemos,
el son del latido
y la oscilación de los pechos, unísonos del mar.

Eterna, que amé^b
aunque no esperé ser tu amado
y hoy ¡cuán modestamente, cual si nada dieras
cual si no alumbrara a tus prodigiosas palabras
la magnificencia de una creación de Vida!
Me diste el comienzo más real de la mía,
más prístino, más inaugural que un nacer
en tus palabras «Sí, yo también te amo»...^c
Sí, como quien tiembla,^d
como quien tiembla feliz de un sueño hermoso
y, dolorido, del despertar que se lo quite
y, empero, es la realidad que lo espera
y el despertar lo que guarda su dicha,
así estoy trémulo
sin recibir la ofrenda, sin creerla,
sin recibirla en la íntima, segura alegría de mi ser,
sin darle mi fe,
el presente del amor tuyo, que con tantos ruegos
llamé antes,
de ese amor que tantas veces los ensueños me dieron
y el despertar me despojó.^e

Aunque pudiera
que hoy lo real es más venturoso para mí que todo
ensueño,

^a Este texto <Tan cerca... unísonos del mar.> se registra en pliego independiente; no necesariamente forma parte de este poema, puede ser un texto independiente.

^b En el folio en que se registra este texto, en el ángulo superior derecho MF anota: <Sólo para recuerdo jueves, 16 de mayo de 1929, en el cine.>

^c La palabra de la amada, citada textualmente, es la inauguración por excelencia en esta escritura de comienzos reiterados e inaugural en sí misma.

^d El «sí» de la amada resuena en el inicio de la próxima estrofa como un eco inverosímil y el discurso poético dramatiza la turbación en juegos anafóricos que remedan un tartamudeo desconcertado.

^e Se abre la vorágine dialéctica entre el ensueño y lo real, la voz amada llama al despertar para transportarlo a una realidad de ensoñación.

seas tú quien me lo diga otra vez, me llame,
despierte;
que aun fáltame denuedo
para correr la cortina de la mañana, del despertar,
y a trueque de lo real alejar este ensueño.

Compañía presentida

«No es que no supiera
sino que tardé»^a
te dijo, extraña a mí de turbada, mi voz, sumisa
de contento,
en vez primera^b del conocerte.
Adivinada, ahora mi pie en tu umbral^c
hizo mi conocerte.
Que eras sabía, pero no lugar e instante
Ni cómo mirabas, decías y estabas figurada.
Sólo tu alma sabía que era de amor.
Y nada más en ella pudiera haber
y nada más en mí pudiera haber.^d

Sino que tardé
porque los cercos decían a mi caminar
aquí y más andando
una vez, otra vez:
«Amor nunca fue, no será.»^e
Y en verdad flores en ellos marchitábanse
en la máxima siesta, todo luz.
Dije a cercos y muros en los campos
«Ya lo he dejado todo, amor se me ha de dar».
Ya sé no ser sino amor,
ni deidad, ni saber,
ni el mundo, ni lo humano

^a El poeta se cita a sí mismo abriendo el texto con frase breve, reticente, resonante de supuestos no dichos que potencian las connotaciones.

^b Nótese el relieve otorgado a la «vez primera», insistiendo en las inauguraciones de toda índole.
^c Todo el texto dedicado a la Eterna permanece en situación de «umbral» prologando, conociendo, investigando, experimentando, re-iniciando.

^d La mujer imaginada e idealizada no difiere de la «real» porque toda la fuerza está puesta en la capacidad misma de concebir, de conocerla, de saberla... «y nada más». La reiteración de cierre realiza esta existencia exclusiva y correlativa de los amantes.

^e Compárense esta autocita del yo lírico con la que se inserta más abajo; en la primera dominan la negación y el escepticismo, en la segunda atisba la esperanza y la fe en la posibilidad amorosa.

tengo ni siquiera
sino ella.
Compañía.^a

Poema sin término
Es la sombra en el día de amor

Aquello que, en mi amor a ti más es amor es el pensarte increada, eterna, y verte frágilmente, dócilmente vestida de todo lo que es mortal; y pensar que tendrás también tú un día en que tu rostro, en tus manos, la muerte estará fingida.^b

Certeza tengo que de ese sueño te alzarás. Aquel pensamiento —el de tu Corazón enmudecido, sin ya más lo que mi amor le escuchaba, sin aquel repetirse en tu siempre y solamente un latido; «amado mío»— es dolor pero no palidez, atormenta mi terrenalidad, no desmaya mi certeza.^c

Silencio en tu pecho, mano que no estrecha y siempre siguió a la mía que llamara en tu palma, es dolor, es todo lo vivido sumado en un tododolor de un instante. Es, hecho dolor, todo lo que fuimos desde que tu corazón olvidó todas las palabras que a la vida daba, para latir siempre y solamente: «amado mío» ¡hasta este callar pavoroso!^d

Si tú o yo ha de ser quien escuche último palpito, si tú o yo ha de ser quien conozca por primera vez el silencio de un corazón, el mío, el tuyo, de nosotros dos quien así conozca mayor dolor parta también, no clame pidiendo un palpar más siquiera oír, pagado el dolor de la Tierra, pagada la Vida, corra al nuevo encuentro, a un despertar juntos, que lo hallarán tan cerca como está todo despertar, del sueño. Así digámoslo siempre.

A veces, a tu lado,^e
se entrecierran tus ojos y me olvidan.

^a La unimembre sustantiva de cierre concentra el énfasis en el «estar con otros», antes que en la pasión; se privilegia el sesgo amistoso del amor.

^b El asedio de la muerte ensombrece y amenaza el pleno amor y la eterna compañía; nuevamente la búsqueda de conjuros y defensas.

^c El párrafo abre y cierra con la palabra «certeza», pero en su interior el discurso se retuerce hasta la violación de la norma sintáctica, hasta el desafío a la competencia lectora; la tortuosidad discursiva pone en crisis el énfasis del comienzo y el cierre.

^d Compárese con el poema anterior, p. 299 del apéndice, donde se dijo «ese callar», dado que la plenitud de amor mantiene distancia con el silencio. En cambio, ante la amenaza del fin el texto dice «este callar» ya aquí y amado.

^e Este poema se encuentra en folio independiente, nada indica esta secuencia en el ordenamiento de los textos.

Olvidado y cerca de ti
soy como quien quedó en la noche
a la cabecera de un amor que se ha dormido.^a
Pero no duermes, partes; amas siempre, pero no a mí.
Vigilo entonces
la anudación que se labra entre nuestras horas
y ardientemente busco
echar, sin que lo sepas,
nuevo nudo, invisible y el más fuerte.
Mas no puedo trabarlo cuando ya has tornado.

Y siempre quedará temiendo
ese pasado tuyo que vuelve,
ese presente tuyo que me quitas.

¡Vive Persona!^b

Para tus ojos con tantas dudas
es la tarea de cuidar un ardiente sentimiento.
Mirar, y girar la mirada
para todo lo que estás temiendo
al pensar en lo que quieres, más amar,
y puede serte herido.
Descubre tú, ¡descubre!
Yo miraré hacia donde mires.^c
Si tú no encuentras ¿quién encontrará?
Hoy sí yo hallaré donde tú halles.
Tú Todoamor y yo Claridad.

^a Cf. p. 153, c; y 196, a y e.

^b Este poema fue copiado muy tardíamente por AO, el 10 de octubre de 1974, de un cuaderno de 1947.

^c El juego de las miradas se dramatiza en el texto en reiteraciones casi especulares; compárese con el tercer verso.

Siete son en el mundo los Aplausos:^a el de llamar el «mozo»; el de espantar gallinas del jardín; el de cazar una polilla al vuelo; el de hacerse abrir la puerta; el de hacer avanzar primeros pasos al hijo de meses;^b el del autor u orador que dice al comenzar párrafo y aplaudiendo lo precedente: «Perfectamente, entonces», «y bien, pues»; y el final de ópera, que no puede explicarse sino como el aplauso que se tributa a sí misma — ¿cuál será para mí?

Pues se trata de un llega-tarde como autor^c — lo que es temprano donde no se lo espera — que con inocencias de gran novelista psicológico, se deshace en excusas dirigidas a un público que más bien se aliviaría con un entero no llegar.

^a Texto base c.47; folio copiado por triplicado que no fue incluido en c.S0, ni en EP; el texto fue concebido como umbral, ya sea de los prólogos, ya sea de la ficción. Cf. p. 110, a y 125, a.

^b El aplauso en la vida cotidiana, el gesto espontáneo, mínimo y casi inadvertido, clasificado en el mismo paradigma que el aplauso consagratorio.

^c El «autor llega-tarde», a la literatura, a la novela, a la vanguardia; es el mismo «crecienvenido» que, peinando canas, inaugura una trayectoria intelectual entre la gente más joven de la escena ríoplataense.

La novela no quiere que haya «donde se llama y no contestan»: la Muerte.

Ella se ampara en una metafísica^a

Es su teoría la siguiente:

No hay principios de razón. No hay tampoco ley de causalidad. Por tanto ni en la mente hay orden ni lo hay en el mundo. Por tanto la inteligencia nada es puesto que a la Experiencia nada puede añadirle. Queda pues la totalidad de lo que «es» como una suma o cúmulo de intuiciones, estados.^b

Dirigiendo la atención, que no es un hecho intelectual sino un mecanismo del interés o deseo,^c al cúmulo de intenciones que son el mundo interior o exterior, que podemos ver en él, sea evocando intenciones o percibiéndolas actualmente, atendiendo al mundo exterior o interior, que no sea esas meras intuiciones. ¿Qué añade la razón a los hechos o estados?

¿Será el Tiempo o el Espacio lo que agrega a la experiencia a las intuiciones una posición u orden relacional? Pero el Tiempo y el Espacio nada son:^d ningún hecho o cosa tiene en sí mismo atributo o signo de ser anterior o posterior, de estar en lo cerca o en lo lejos. El trueno que oigo no me dice en sí mismo que él esté antes o después de la lluvia ni presenta en

^a Texto base m.29 <Prólogo XII>; no existe ninguna copia de este texto, que permaneció inédito.

^b La negación de la razón y la causalidad es un supuesto que le permite negar categorías como el tiempo y el espacio; estas negaciones se ligan al subjetivismo, al descreimiento en el discurso científico y al individualismo anárquico en lo político.

^c La relevancia que tiene el deseo en la Metafísica de Macedonio implica un universo de actividad regida por la pasión, el libre juego de la imaginación, un eterno presente, el arte como espacio privilegiado de trabajo; estos aspectos son convergentes con algunos postulados posmodernos.

^d Cf. en este mismo Apéndice, las explicaciones que se dan en el *Prólogo Metafísico*, *supra*, p. 271.

si mismo una posición en el ocurrir de los innumerables estados del mundo que se dicen han precedido a él. Si extendiendo la atención a otros cambios que se dice le suceden o preceden, es decir si busco una relación temporal o espacial qué hallo sino otros cambios que tampoco en sí muestran posición en el tiempo o en el espacio.

En suma miremos o pensemos evocando lo percibido o sentido es la totalidad de la realidad interior y exterior, un cúmulo de estados. En nada podemos pensar, nada percibir que no sea estado, ser, nada que no sea algo. No caben nunca entre ellos la nada, un mero tiempo sin estado. El no ser no tiene imagen: la muerte no es la nada, sino que nada es.^a

Pero esta evidencia no excluye la posibilidad de que suceda lo que no queramos por ejemplo la ocultación de una figura humana. Ningún teórico del ser o metafísico ha comprendido hasta hoy o afirmado que la sucesión de estados internos o externos subjetivos o materiales deba ocurrir siempre conforme a nuestros deseos. Yo niego la contingencia, la libre espontaneidad de las cosas o estado.^b

Siempre se ha distinguido un mundo de imágenes que obedecen al deseo de otro mundo de imágenes llamado real o externo regido por absoluta contingencia de nuestra voluntad.

Así, pues, querido lector, un desconocido tan notado que en él pueden tenerse todos los desconocidos del mundo por identificados como tales, os ha hablado en páginas que en autores encuadernados en la forma usual vienen en blanco y, en mí, por primera vez detienen al lector, os he hablado ya:

De las personas que nada han escrito.

No os hablaré ahora de las que entre las que escriben nada saben y emplean el idioma en hablar del idioma, o gramáticos,^b que se sabe que son gramáticos porque no saben de otra cosa. Ni siquiera saben que la gramática no se puede enseñar, porque cada acto de enseñanza del idioma es para el que no sabe ningún idioma, sencillamente un acto de creación del lenguaje, un comienzo de la Palabra, el misterioso comienzo, imposible según Bonald y otros, de las Lenguas. Habría que comenzar esa enseñanza sin palabras, pues las primeras que se emplearan en el texto, y su sintaxis mayormente, serían sonidos tan sin idioma como el bulldo del tráfico o de un motor y como las Gramáticas no son los únicos libros que no empiecen por palabras... (El silogismo está demás en éste como en todos los casos).^c

No creo en la imposibilidad y misterio de nacimiento de las lenguas, pero como los niños no se los manda al colegio sino cuando ya saben el 99 %^d de la gramática y del caminar

m.a. <de las que escriben o no>

ci.1 <No... ahora> agr.MF

m.a. <saben que esto que saben>

m.a. <para el discípulo>

m.a. <creación de la Palabra>

m.a. <misterio de creación>

* Las negaciones anteriores se articulan unas en otras hasta dar sustento a la negación suprema: la negación de la muerte; la afirmación del ser en estado perpetuo hace impensable el no-ser y la muerte.

^a Insiste en la centralidad del deseo determinando las «ocurrencias» internas y externas del sujeto para desembocar en una nueva negación: la negación de la contingencia, la que no hace más que fortalecer su tesis sobre la muerte.

^a Se cotejan un folio de m.a. y un folio de ci.1, con la «R» (revisado) y el texto tachado con una anotación al margen de AO «suprimido»; el folio del m.a. lleva numeración «3», el folio «2» se conserva pero muy deteriorado, ilegible en muchos tramos; además los folios llevan un número en rojo «19» y «20». Esto permite conjeturar que el comienzo de este prólogo es el último prólogo titulado «1ª nota de posprólogo; y 2ª observaciones de ante-libros» cuyo texto corresponde a un folio de m.a. que lleva el número en rojo «18»; es factible que el texto haya sido cortado porque en el momento de la copia el segundo folio ya se encontraba deteriorado.

^b En este texto Macedonio fundamenta su ataque a los «gramáticos» que en otros pasajes había aparecido de manera irónica, burlesca o en alusiones indirectas; en cambio aquí argumenta con seriedad y con enojo.

^c El discurso parentético advierte el empleo de los mecanismos de la «razón» en sus estrategias de confrontación descalificante, lo que resulta una autoemboscada de contradicciones respecto de sus postulados filosóficos de base.

^d La competencia lingüística alcanzada por los niños al inicio de su escolaridad es un punto de partida singularmente «pertinente» para la profundización de los aprendizajes de la lengua materna que la escuela

me parece que el profesor de gramática que los espera allí podría haberles escrito una invitación a domicilio que dijera: «A los que lleguen a pie hasta el colegio para aprender a leer, les enseñaré a caminar con tal que entiendan lo que les digo en esta circular.»

Tirría tengo a los gramáticos sin dejar de comprender lo que vale una transparente sintaxis (porque en cuanto a fonismos y etimologías!!! tienen tanta importancia como para el adquirente de un auto saber qué sonidos tendrá el auto en marcha y a qué hora salió hecho de la fábrica, o etimología),^a principalmente por cierta conexión que hallo entre las infatuaciones por el idioma de cada uno y los decretos de movilización bélica. El móvil es...

m.a. <sintaxis que ellos no han hecho>

Único prólogo

Otro De lleno en prólogo^a

La explicación más breve e importante

El conjunto de páginas con que precedo la iniciación de la novela y anticipo mucho de su contenido, es una probanza, un desafío sin bravatas, que deseo sentar para demostrar que el goce artístico de una novela en nada depende de un desenlace ocultado y raro. No es cierto que la intriga, las sorpresas acrecienten el interés de un romance; y me parece insuperable la probanza que ofrece Sudermann en «El Deseo» y Tolstoy en «Ana Karenina». Al contrario considero que hechos raros, caracteres singulares, casualidades que salvan o desbaratan conflicto de pasiones con situaciones sociales y parentescos, el odio que se trueca en amor, etc., dañan. Pruébalo también el hecho común de que preferimos leer por décima vez la obra que nos gustó.^b

(En cuanto a la novela-ensayo, la minucia psicológica Proust (su emulador, Joyce) no los tenemos como rivales).

Uno de mis personajes me ha tenido riendo por horas imperturbablemente pero cambió con las múltiples pruebas y garantías que quiere darme de ser capaz de conocer cuanto yo comprenda^c y decir: «Me miro en sus ojos, aunque uno es de

m.a. <personajes no ha tenido más remedio que decir.>

^a Texto base folio correspondiente a m.a.; los títulos consignados figuran en los ángulos izquierdo y derecho, respectivamente, con letra muy pequeña y con tinta negra, en tanto que el manuscrito ha sido escrito con tinta azul.

^b El repudio y la lucha contra el «acontecimiento» del relato se reitera obsesivamente en los prólogos. Aquí señalamos la indagación del «gocce artístico», basado fundamentalmente en el deseo y en sus compulsivas recurrencias a los «objetos» que lo satisfacen; resulta destacable la mención del título «El deseo» en congruencia con las aseveraciones teóricas.

^c A partir de «que quiere» hasta «comprendo» estamos inseguros de haber decodificado correctamente la escritura de un agregado de MF que se aproxima al «garabato».

tradicional «desconoce» (al menos en la Argentina) y «enseña» el español como si se tratara de una lengua «extranjera» o una lengua «muerta».

^a El rescate de la «sintaxis» y su diferenciación respecto de los «fonismos» y las «etimologías» es congruente con el «conceptismo» macedoniano: el discurso al servicio de la búsqueda del pensamiento; la comparación con la compra de un automóvil pone un toque «demostrativo» por el absurdo y por el ridículo.

vidrio; es un cristalero pero su mirada artificial dice más de su alma que el psicologismo de asociaciones de ideas del alma y vida de los personajes de Proust, lo que Proust, Joyce escribieron es frecuentemente Belleza mirada por un ojo de vidrio».

Despedida al libro^a

Mis experiencias de novelista prometido, corregibles, han sido tan felices que dudo conocer una situación igualmente amable en la condición que le va a seguir en la consumada de autor, cuando rige el Lector, que no condescenderá a no ser autor del libro.

m.a. <Lector y uno no es dueño de pedir permiso de no>

Novela contada toda de la Dulce-Persona, niña de Dolor, Deunamor que no fue conocido^a

Novela

Primera página

Cuatro prólogos al Autor no al libro; prólogos vívidos; o tres comienzos frustrados de carrera de autor.

Presento hechos-prólogos, que han precedido no al comienzo del texto de una obra sino al comienzo de una carrera de autor que, por fin, se inicia en este año 1.928.^b

1º Prólogo por una carrera literaria que hubo de ser sepultada; 10 de marzo 1.927, Buenos Aires.^c

Acumulada irritación de continuo obstáculo menudo a mi posibilidad material de escribir ha labrado lesión en mi temperamento; y maduré la decisión que en este día se hizo clara y consumó, de comenzar y concluir con el presente libro mi carrera de escritor. Todo hombre, todo literato sufrió innumerables contrariedades, pero este menudeo injurioso de pequeñeces me deprime hoy por entero.^d He intentado el humorismo; pero lo dejo tal como tuvo ya su publicación.

Mi ansiedad es emprender poco,^e lo poco que es para mí exaltante: la memoria de E. y la doctrina mística que es condigna a mi actitud en el poema «Elena Bellamuerte», a fin

^a Texto hace tres folios de m.a.; están numerados, lo que permite corroborar la pérdida de folios intermedios; los folios conservados corresponden a 1, 3 y 6; indicamos el comienzo de cada folio en notas.

^b Estimamos que la fecha coincide verazmente con el momento de la escritura de este prólogo.

^c La exactitud del enclave espacio-temporal parece desmentir la negación metafísica que se propicia respecto de estas categorías.

^d La interferencia de los contratiempos de la cotidianidad, los chismes, las estúpidas rivalidades, las demandas económicas, los trámites burocráticos, etc. eran escollos insufribles para el temperamento de Macedonio.

^e El emprendimiento acotado y profundo, llevado hasta sus últimas consecuencias, fue un objetivo claro y temprano en el proyecto intelectual de Macedonio.

^a La «despedida» consiste en generar una continuidad ahí donde los cánones suponen un corte: el lector no está en el extra-texto, sino en el engendramiento del texto mismo y no podrá negar que es también su autor.

de servir artística y doctrinariamente en la promoción espiritual del lector; y para asegurar ese poco renunciar a programa mayor de publicista, quizá ilusorio para mi facultad.

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 y mi Interior fue parcialmente reemplazado por las...^a

espectador.^b Es sano este 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.^c 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. Lo que váis a leer es meramente un desantojo de carrera literaria.

El tono es de sepultación, subterráneo. Pero la presente obra es resurrección y la más fácil la de un vivo: es la resurrección genuina en la Rutina y en las Religiones. Y con ella sepulto aquel amago de innumación.

Quizá me haga lugar para una crónica aquí de las tertulias de «La perla».^d 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 el 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.^e

^a Aquí se interrumpe el primer folio; el testimonio extraviado tiene singular importancia porque en él se refería, con mayores detalles y precisiones, a la relación entablada con los grupos jóvenes.

^b Comienzo del folio 3; registramos textualmente, aunque la palabra aislada del inicio no tenga sentido por la pérdida de contexto.

^c Macedonio explicita su papel en el grupo, sus aportes y sus propios aprendizajes; adviértase la «ingerencia» que tiene el dato biográfico en una estética que niega ser copia de la vida. Sin embargo el texto registra, no el acontecimiento anecdótico, sino sus condiciones de producción, el campo intelectual en el que se inserta.

^d Al parecer nunca escribió esta «prometida» crónica; sus contentulos en cambio dieron sobrados testimonios de la riqueza creativa y estimulante de estos encuentros, especialmente J.L. Borges.

^e Aquí concluye el folio 3.

Sólo^a una vez pude concluir una obra con holgura: «La Novela Impedida». No tuvo venta porque los compradores precisamente, no la compraban. La veían y no lo creían, a causa de su título, preferían ser víctimas de otras lecturas antes que exponerse a una compra de Tapas; como si no hiciera ya tiempo que él había dado actividades literarias a éstas con la invención de las tapas-libros y los títulos-texto.

3^{er}. prólogo corrido, a mi presente iniciación de autor, el más anterior al texto:

En Misiones, en 1897^b incurro en lo siguiente:

«Anhelaría ser el autor (inocencia de todo publicista no empezado, que no va sin la alegre hipótesis de haber empezado lector) de:

Una teoría de la Ciencia

Una Doctrina del Ser

Una «Teoría-Práctica», conducta psicológica del esfuerzo; felicidad».^c

Aquí termina felizmente el retacito de hoja de bloc que encuentro; supongamos, en caridad, que la nómina de libros queridos hacer no se prolongaba más...^d

^a Comienzo del Folio 6.

^b El autorregistro de incursiones literarias «avanza» hacia «atrás» incorporando transcripciones muy tempranas de su producción; el dato biográfico se refiere a su estadía en esa provincia argentina cuando se dirigía al Paraguay para fundar con sus amigos una colonia socialista en una propiedad de la familia Molina y Vedia.

^c En este antiguo testimonio de la producción macedoniana, a pesar de su brevedad, puede apreciarse su orientación planificadora, el adelanto de títulos ordenando grandes temas, el propósito de escribir libros en el futuro, características que persisten a lo largo de toda su vida.

^d Aquí se interrumpe la escritura, la cual es factible que haya continuado en otro folio; a continuación, al pie de este folio, se anotan dos párrafos imposible de reconstruir por la falta de un trozo de la página.

aliviado tendrá la cortesía de invitarme a seguir; no será menos cortés; no escribiré. Tranquilizo que no creo en la originalidad de inteligencia de más de cincuenta años, y no digo cuarenta por no parecer exagerado; pero así opino. Después de esta edad que se llama producción a una repetición desmejorada de lo que se pensó joven: todo cuanto de algún valor he escrito estaba pensado antes de los treinta años y así ocurre a todos.^a

m.a. <seguir; que no se pierda tanto en el silencio>

Cierto prefacio y el único^a

Algo que parece personal y lo es pero a toda persona, a la confusiva persona del yo.

Para anunciar que está ya, publicado, o entregado a la editorial: poemas y capítulo de metafísica en que corrijo ideas imperfectas del primer libro,^b todo lo que constituirá mi carrera de autor desde que me puse en contra del público a hoy. No escribiré más. Pero no por lo sensacional de esta rotundidad cambiaré de editor: estoy muy feliz con el que tengo, Evar Méndez, desinteresado, entusiasta por la obra de todos, artista.^c

No es por impresionar. Deseaba poder pronto decir y entrar a recuperar la buena fama literaria que tuve antes de escribir. Estaré atentísimo; desde ahora me pongo a la observación de los buenos efectos de este anuncio: espero que los pocos años más de inacción seré lo que fui y tendré amigos en todas partes.

Es decir: que no publicaré:^d «La guitarra de un abogado», «La salud de un abogado», «Estética como ciencia del Arte», «Ciencia de la música», «Lo que escribió M. Fernández a causa de creerse humanista», «Crítica de dolor», «Ideas estéticas de su música de oír, estudiándose a esta especie dulce y providencial de músicos que hace célebres a los otros». Y quedarán también sin editarse varios Títulos, muy delicados, singulares y explicativos, que ya tenía escritos. Con este detalle el público sabrá la inseguridad en que vive;

^a El texto base, folio m.a., tiene la «C» en rojo (copiado).

^b Se refiere a las correcciones de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*; muchas anotaciones figuran en el propio ejemplar de Macedonio, de puño y letra, conservado por AO.

^c Finalmente Evar Méndez no fue el editor de ninguno de sus libros.

^d Cf. esta nómina de obras con la enumeración que hace en *Otro prólogo*, p. 88.

^a Esta opinión acerca de las etapas productivas de la vida humana también involucran a la lectura; Macedonio considera que se lee intensamente hasta determinada edad y luego, no sólo se lee poco, sino que se lee nuevamente los mismos autores, los predilectos.

Téngase presente qué aliado, colaborador de suprema eficiencia pude tener y, para hacer mérito ante el Público con un esfuerzo tan digno de ser visto, hice una novela. El Congreso de Caracas de la novela se terminaba. El periodismo universal manifestó su extrañeza.

m.a. <y sin embargo>

Antes de prólogo^a

Quien admita la preocupación con que se hacen constantemente cosas en el mundo indispensables para el propósito de que «Los Telegramas» de la prensa tengan noticias habrá visto que en todo mes del año hay idcado un Congreso en alguna ciudad. Tenemos el de la Inmigración, antes el del Panamericomio, el Postal, el del Frío, el de la Educación.^b

Yo he podido pensar en un «Congreso» que se reunirá, a mí dedicado, para deliberar, y fijarme el asunto de mi novela, lo principal de la trama y con particular cuidado por dónde debía principiarse ella. Muchos plazos obtuve para mi novela pero se me escapó que no fuese posible su comienzo. No se puede dudar que personas de múltiples países se habrían ofrecido a saber todo lo que debía aconsejarme para mi obra tan difícil y tanto prometida, postergada comenzada. E inmediatamente se sabía cómo todas estas personas ilustradas en distinto momento y puerto se embarcaban muy lisonjeadas y antes de despedirse de sus familias ya el telegrama se había posesionado de ellas para decimos, previa biografía, cómo eran entrevistados a cada paso, sus declaraciones sobre el adelanto de cualquier paraje en que eran reporteados, etc., etc.^c

Hubiese recibido luego las minuciosas indicaciones que el Congreso había resuelto impartirme —ya qué gracia habría así en que mi novela fuera la más perfecta!

m.a. <que siempre ocurren
Congresos>

m.a. <gracia sería>

^a Texto base: folio correspondiente a m.a.

^b El texto de este prólogo ejerce su ironía sobre la voracidad informativa de la prensa y los fatuos rituales de los congresos, ambos aspectos complementándose en el sostenimiento de mecanismos generadores de trivialidad e impostura en la sociedad moderna.

^c Nótese que las «personas ilustradas» debatirán y darán «minuciosas indicaciones» acerca del «asunto», la «trama» y la «estrategia de comienzo», con lo que Macedonio les asigna los componentes novelescos atacados por su concepción estética.

No^o hay en mi novela «procedimiento» alguno como suele decirse que hay en otros autores: Proust, Pirandello, Chesterton. Creo que procedimientos no son Arte, y además no creo se haya concebido o practicado nunca un procedimiento.^b Con abuso del concepto el único procedimiento y muy feliz lo empleó Cervantes cuando se da vida a sí mismo el «personaje» Quijote suponiéndose *historiado* por Avellaneda. Es una alucinación que marea travesamente al lector.

Lo que yo me propongo (al presentar la ansiedad por vivir de los «personajes», el desentenderse del autor novelista de responsabilidad por la redacción y la poca o muy sensiblería de las cartas del presidente (pág. 24 etc.) es desafiar al lector a que a pesar de tantas mentiras, intencional y despertares de que lo que lee no sucede y de que nadie sufre ni se llena de felicidad en la novela, él sienta simpatía y crea en los hechos.^c

No sé ahora si algún escritor ya ha empleado esto. Muchas veces los autores caen en el más común de los auto-elogios como cuando dicen «Y entonces en la exaltación de aquel instante Lorenzo con exquisita poesía e incomparable acierto de expresión prorrumpió hacia Laura».

^a Texto base: folio de m.a.; sin título; en el margen AO anota: «creo que hay algo que se me olvidó copiar»; tiene la «C» en rojo (copiado).

^b Esta salvedad acerca del «procedimiento» no lo invalida, sino que por sí mismo no determina el hecho artístico; el mero «experimentalismo» con técnicas y procedimientos no garantiza el logro de una obra de arte.

^c El efecto artístico, la experiencia artística en la recepción deberá producirse «a pesar» de la exhibición de los procedimientos.

Advertencia

Incluimos aquí textos inéditos correspondientes a los documentos que a continuación se detallan:

- 1) Anotaciones y comentarios registrados en los cuadernos que Macedonio denominaba «de todo y nada»; los textos referidos a la «novela» se diferencian al comienzo con una «N» y los referidos a «estética», con una «E»; en esta edición conservamos la «E» inicial para discriminar algunos textos de esta materia que, como se refieren a la narrativa, se consideraron pertinentes; todos los demás corresponden a la novela específicamente. El desciframiento de estos textos testimonios resulta dificultoso, a veces imposible: cuando la decodificación efectuada es dudosa, se consigna (?), cuando la decodificación resultó negativa y faltan palabras del texto, se consigna (+). Al comienzo de cada conjunto de transcripciones se menciona la nominación del cuaderno y siempre que sea posible su fecha; al comienzo de cada texto se registra un número que indica la paginación y luego se transcribe el texto.
- 2) Síntesis integral del proyecto de novela, dictado por Macedonio a su hijo Adolfo, el 28 de julio de 1934, ante las demandas de éste último para que le contara en qué consistía su novela.
- 3) Se transcriben cuatro pliegos sueltos, hológrafos de MF, sin posibilidad de ser fechados y sin certeza de que estuviesen destinados a formar parte de la novela; de todas maneras la temática tratada no es ajena a ella.

Cuaderno 1924

35. — Deamor el no existente caballero.

71. — El autor nos comunica que el Capítulo se ha puesto muy desobediente y ya no parece tan siguiente como prometía. ¿Se parece a persona desconocida?

Cuaderno 1925

18. — Si la solemnidad, la postura docta, las estatuas y las calles con apellido, fueran proporcionadas a la virtud y al saber efectivo, este vivir no necesitaría tanta paciencia.

Las calles se llamarían La Memoria, La Madre y el Niño, el Beso, el Hermano, Despertar, la Novia, Espera Siempre, Vivir sin «Nunca», Olvido, Sufre con Fantasía, Retorno, Despedida, Amistad, Ten más fantasía, Hay otros sueños. Habría una estatua de Amor Dado y la del Amor Negado.

20. — No figurarán muertos en mis novelas porque mis personajes son gente de vergüenza que se ruborizarían de morir a haberlo hecho.

37. —M.F. autor todavía disuadible de una poderosa novela, dice que aspira a ser más joven para retratarse en la carátula de ese libro y trabaja ahora en obtener la situación interesante (?) de escritor desconocido mediante artículos firmados.

Cuaderno 1926-27-28

8. —No hubo en ninguno toda la serenidad aquella noche. El carácter del Presidente flexionó, tocado de enternecimiento o de una vacilación nueva o...

—Tanto ir y venir de lauchitas en mi pécica de trabajo (+) que las cosas iban haciéndose sospechosas de querer pasarse a lauchas; mis anteojos de arco oscuro fueron los primeros que tomaron (+) de ser anteojos y (+) a lauchas.

12. —Continuación de hoja suelta: puede afrontar la comparación con las más grandes novelas que son a mi ver: la filantropía de Séneca, el valor de los espartanos, la no politiquería de Sócrates y de Diógenes, lo entretenido y sabio de Cicerón, Gracián, La Bruyere, hasta las más modernas como el sacrificio de Estados Unidos por Bélgica.

18. —He hecho tanto por prometer mi novela! Desde hace tiempo hago lo posible por prometerla y en esta ocupación he adelantado tanto, que me parece ya ha llegado la oportunidad, todo ya está expedito para empezar a prometer la segunda. Que seguirá únicamente a la primera novela y no a obras de otros. (No soy imitador (salvo de trabajos parecidos a los míos y buenos pues como reza la frase no tiene más que ese autor) soy de ánimo magnánimo y ninguna humorada o pensamiento bueno me es ajeno). Mi 2a. será más concurrida que ésta porque creo la 1a. me habrá granjeado amigos nuevos (?) y éstos han de desear figurar entre (?) los personajes de la 2a.

19. —No habré acabado de decir mi primera novela (+) y ya estará la otra pero contad que tendré la prolijidad de no hacerme autor de la 2a. novela hasta después de hecha aquélla.

La interrupción que sufrió la que me ocupó en prometer ahora, se debe a que le habíamos puesto en uno de sus capítulos un percance para que lo narrara ella pero por mal manejo el percance se salió y se le puso delante de modo que al adelantar velozmente la novela con la celeridad de mi trabajo tropezó y le sucedió el mismo contratiempo o desorden que tenía para contar. Le recordamos (?) al público que en el prometerla no ha habido interrupción por mi parte.

La novela la he terminado y con lector. Scalabrini Ortiz tiene para todas sus exposiciones doctrinarias un interlocutor que la contradice y le obliga a expresar la sed (?). Me lo ha prestado para lector inicial; que me contradiga no me preocupa, la no lectura es la única contradicción de lector. Terminada la novela he pensado proponerla para Historia Nacional a los parlamentos (éstos son siempre más subvencionistas que (+) de varios pequeños (?) países (por considerar (?) que en el mejor de los casos mi libro es mejor novela que la Historia); no sólo obtendré así su venta sino que pronto tendrán pensión todos los personajes o sus deudos pues para eso se hacen las Historias. Pues si se escribieran las historias de los siglos próximos (?) XXI, XXII ya estarían con pensión los actuales. (?)

29. —Mi noción es que toda Novela-tragedia debe tener, y no tenerla como (+) de la alucinación, la franqueza de un teorema o de comenzar como teorema explícito. Es en suma todo lo primero de la noción infantil de hacer creer que lo que dice la novela es parte de nuestra vida.

30. —Es quizá como tu gusto lector que yo te detenga aquí, tan lejos del final de la novela. Es algo que hasta hoy no se ha podido evitar esto de que haya tanto antes del fin; nacemos tan al principio, morimos tan a lo último.

—Sepa yo qué es de tu gusto ¿seguir o detenemos aquí, lector?

—¿Me dejan, dijo el moderado chico, de cuando en cuando golpear el palo?

—Los títulos usados en novela y drama son a veces teoremas, pero sólo en apariencia y al contrario de la que yo propongo dañan. Yo no leería un libro o cuento o (+) que se titule Envidia y Generosidad, o La pobreza ofendida, o Muerte y Amor, o Hogar y pubertad. Pero esto anuncia (?) la insípida tarea de rellenar un título y la de demostrar una afirmación. No hay teorema ni hay afirmación. Lo que parece

adecuado a la cultura del público artista y del público de lectores cultivados es suprimir el título y reemplazarlo por un teorema.

33. —El golpecito de los párpados.

—Amor conocido recién al partir.

Dos veces conocí que había amor para mí sólo el día antes de una separación que no podía evitar.

—«El mundo entero» es frase vulgar, y sin embargo llena de pasión (+).

—Capítulo: No me despiertes no. ¿Te llamo del sueño para el dolor?

34. —Yo sé que todos penaremos tiempo al extinguimos aquí. Nada concluido sino la vida. Solo los que se quemaron por entero en la Pasión hubieron totalidad antes de Muerte. Artistas o pensadores o acumuladores de cosas y poder, somos todos frustrados. Es frustración todo lo que no es Pasión, o encaminado a ella. Así pues de mi obra artística o de pensamiento no espero ver perfección ni mucho menos (?). Y sólo en la visión metafísica guardo esperanza de perfección, pero no tendré tiempo de exponerla perfecta.

El acechado camino de la seguridad y bienestar.

35. —He sido lanzado a la Literatura, se dice, porque algunos ociosos me hicieron creer (sin trabajo, pues fueron ociosos y ya crédulos) de que en Arte es tal el horror de caer en parecido o plagio un autor con otro que es un escritor anciano y escaso de garbo, puede obtener de una joven bella, si es escritora, la aceptación de su mano matrimonial si ha sido primero rechazado por otro, lo que es fácil para mí; se me dijo no, otra que lo sabe dirá sí. Sin embargo esta versión es deformadora. Es cierto que mi única idoneidad para literato fue la mucha ilusión de interesar algún afecto pero entre las lectoras pues no es entre quienes escriben donde yo podía esperar ser creído colega. Yo era colega de lectores y lo malo fue que éstos no tienen horror al plagio y todas me han dicho lo mismo: que estaban enamoradas de tal o cual escritor: no les quedaba nada para mí. No hay compañerismo entre lectores. No hay tampoco pudor de la imitación (?). Yo podría decir en lugar de pinta la verdadera situación, que no he conseguido el primer no que (+).

36. —Algo que falta a mi novela se señala como incompetencia (?): le falta tanto como a un sobretodo un sombrero de paja, o como el dejarse ver a un zambullidor.

37. —El autor que se ha mudado a la novela recién.

39. —Precisamente por esta niña Marta vine a vivir aquí. (Contar la visita con G.; cómo se me acercó al piano y personas que aparecieron).

—No se entristezca con este vigilante, lector, que no es el de mi novela.

Cuaderno 1927-28

1. —El Tropezón oficial o Registro Civil: o la Novela Evitada.
Personajes: El que notó humo en las cocinas —El que enhebra por fuera —El inventor del llamado a la mesa —El altruista consigo mismo que llamaremos El Egoísta —El apagador de discursos o vertedor de silencio bombero voluntario; proveedor de finales; descosedor de continuaciones, soldador de canes quejumbrosos opuesto a todo lo que suena o sigue.
La Segunda Parte no sigue que esto es propio de perros. Las puertas dobles o de entrar y salir; la doble-escalera de subir y bajar.
Cuando nací topé con un aviso que después he trapado (por la escalera) muchas veces: «Este mundo no funciona». Pasé a otro: «Este mundo está recién pintado».

Novela

Un pintor me quiere pintar la Novela (+); está bien, pero necesitaría un personaje sastrero para aprovechar la busca de trajes nuevos por los lectores (+) de pintura por una novela recién pintada.

2. —Oh disculpadme lectores algunas páginas malas; una contrariedad muy grande pasó cierta vez.

naciendo amor en el confidente, que no se cuenta o lo sofoca insistentemente porque no quiere amor. Hasta que la joven es quien le declara que lo que ama desde algún tiempo es a él, al confidente.

—Mi novela está ganando cada día en imprescindibilidad (todo el mundo lo reconocería verbalmente y por escrito, si no fuera tan difícil pronunciar esta palabra o estar seguro de haberla escrito toda); esta rara calidad, aunque fuera la única de la obra, la salvaría del desvío del público. Yo no deseo privar a nadie de su lectura, y una vez que se me ha ocurrido, lo que a pocos autores, escribirla en estilo de imprescindible, no pararé hasta hacerla inevitable, la llevaré a término.

—Nada hay que no haya dicho en Buenos Aires la música de los tangos y nada que sus letras hayan dicho (excepto en «Fea»). No obstante la condescendencia que se guarda con los tangos en Buenos Aires, no les he facilitado ningún dato para que sus compases hablen de mi novela. Pero he hablado de mi sobre popular.

27. —Era tanto el ruido de romperse cosas que sentía de allí cuando trabajaba que parecía que iba ensayando el combinar el mejor sonido digno de una rotura o que ciertos días se levantaba con el ánimo de volver a romper lo que ya había roto en varios meses.

—Novelístico. — Pido a una persona una recomendación para otra y a ésta le requiero no hablar del asunto tratado con él invocando la recomendación, con el presentado, guardar secreto con éste.

30. —Mi Novela no perderá nada con que la conozcan, lo que hice por evitarlo es suficiente; treinta años de no escribirla; pero temo que no iguale el interés y amenidad que supe conferir al estilo y (+) de las promesas de escribirla que tuve el acierto de redactar en la mente del público, y situarla en el tiempo anterior a la novela como propio es de promesas. (Sin la novela misma la promesa de ella no ocuparía tiempo anterior ninguno (+)).

Qué lástima, han dicho críticos, que no parezcan del mismo autor la novela y su promesa. Iniciada ésta con tanto espíritu, con preciosa vocación de prometer en el autor, ¿por qué con publicarla vino a desistir de prometerla, comodidad en que podía haberse quedado toda la vida con constante aprecio de todos los que se habían declarado sus prometidos lectores y estaban también cómodos en esta condicionalidad de devoción? No aprendió el equivocado autor que el público aplaudía (?) en él una actualidad sin futuro, la actualidad de prometer creyendo que se inauguraba por fin el reinado de sólo promisión de literatura en que nos preguntaríamos solamente: ¿Ha leído usted la promesa de «Ensayos» de L?

33. —Con estas denuncias (?) y (+), lo mucho que se hizo esperar se trocó por una psicología que yo sabía calcular, de novela que mucho tardaba en novela que mucho se esperaba. Particularmente el numeroso partido de los que no sabían que la novela estaba ya en estado de esperarla, lista, entusiastas (?) para poder ser escribir sin su resignación (?) de tiempo en que demorarla, poseída del sincero entusiasmo de no saber nada de ella ni del autor que la novela iba a tener.

35. —Novelística. — El socio del padre de una muchacha está pronunciando con dificultad y (+) con cuidado el apellido de una familia que dicho padre ha conseguido como cliente para el negocio social, y en cuya familia hay un hijo que pretende a la muchacha, la que es pretendida y tiene también conversaciones con el socio que hace el...

54. —Asistirá el futuro Presidente como lo exige la Novela. Serán presentados en persona los actores principales. Mis amigos me quieren votar Presidente. Pues bien, cuenten con mi voto; esta adhesión la doy hallándome informado por eso de lo que se paga a los Presidentes aquí hoy y los (+) garantías futuras...

59. —Señores, dentro de poco va a sonar un tiro en el escenario; discúlpennos, es un tiro de pura pólvora, absolutamente no para la muerte de uno u otro personaje. — Este anuncio lo repite de tiempo en tiempo y al fin dice: El tiro ha sido retirado de la obra porque se ha tomado inútil en razón de que el personaje, que debía sentenciar también al público, al resistir el plomo mortal ha declarado que no cree en la muerte, y es opuesto, por ello, a escenas inútiles, y no quiere engañar al público como si él fuera un personaje irreal de novela, añadiendo que a veces se olvidan de poner el cartucho sin bala en los revólveres de (+), lo que sería una informalidad que no le gusta. No hemos tenido pues tiro, pero conste que para un tiro no disparado bastante lo he anunciado, lo mismo que para hablar de lo que no

entiendo, de la teoría de la novela, bastante extraño (?) he logrado ser. Pocas personas ignorando el punto me igualarían en el detenimiento con que he hablado de él. Desde (+) empieza la obra efectiva: Señores: he traído para este momento una improvisación que será vivo ejemplo de la (+) con que yo

acostumbro hacer las cosas para corresponder a un público tan benévolo, estudiándole y preparándole durante meses, pues es evidentemente condenable y de poco respeto a los asistentes, la costumbre de inventar improvisaciones de pronto sin saber lo que se va a decir. Está bien que el público no sepa lo que va a oír, pero que un autor serio no sepa un minimum de tres meses antes lo que va a improvisar, es una desconsideración considerable y que no merece consideración ninguna. Observad entretanto que hasta ahora los figurantes en la gran Novela no han hecho movimiento alguno ni han hablado. Así se quedarán hasta que la novela empiece previa terminación de mi discurso. A otros les cuesta mucho hacer algo; para mis personajes el no hacer es ningún trabajo; lo sacrifican todo a la seriedad de su rol (?). Hay un personaje que quiere estar figurando ya: este famoso figurador está inquieto por nacer cuanto antes en la novela, y tengo que estarle vigilándolo con el rabo del ojo para que no me amague (?) y (+) la primera página de la novela metiéndose en ella a la fuerza y prematuramente. Con el otro rabo del otro ojo (ninguno de los dos que poseo es ojo rabón) estoy atento al público porque en nuestra gran novela (hay que llamarla grande) la sociedad de Buenos Aires será también protagonista para el turno de figurar el público (+) en el tercer capítulo, el más brillante, y me preocupé de que ahora el público no se anticipe.

En fin, hay otro personaje que ha sido toda su vida tan loco lector que nos embarulla todo porque se pone a leer nuestra gran novela cuando o le (+) de estar en figuración intensa en ella y tenemos que sacarle la novela de entre las manos para asegurar que entre en ella a figurar (?). —

Ya comprenderá el público que bajo tanta preocupación yo no habría podido hacer esta improvisación sin hacerla bien hecha y hasta he conseguido que me la hicieran otros casi toda para estar completamente sereno y libre de atenciones en este acto. (Entre paréntesis, sabed que mi rol en novela es el de «modesto amigo»; por eso aunque quizá no sea cierto, declaro aquí que no me pertenece este discurso.

64. —El Sr. Presidente se encuentra algo fatigado. Empezó a vivir hace unos 52 años y lo ha hecho sin descanso hasta el presente: toda persona a que trataba le ofrecía su casa, su amistad, etc., pero ninguna se brindó a vivir por él un medio año o algunos meses. Ahora exactamente en agosto pasado, creyendo que era verano y que Morón era un balneario se fue en veraneo de mar a dicha localidad en procura de descanso por dos años de la continua tarea de figurar entre dos nombres impresos de la invitación de banquete en tarjetas y en los periódicos.

90. —Sólo me resta el temor de que todo lo que narro en mi fidedigna invención suceda efectivamente, o de que mi novela haya sido leída por todo Buenos Aires; sería el colmo del porrazo y la adversidad que mi novela fuera íntegramente desautorizada por su realización.

91. —Tengo el gusto de presentaros a Framoso (?), que vive también en mi novela, celebrado por su combinación llamada «Rapidosol», gran (+) para andar pronto en tranvía, y Eliodoro que se caracterizó por su precocidad pues aun antes de saber caminar aprendió a andar en auto, y a los 6 años ya los cinco los había cumplido qué tiempo; pero tiene opiniones que desaprobaban; dice por ejemplo que la Literatura es un riesgo que corrió la humanidad desde el momento que hubo dependientes de tienda. Me ocurre con este personaje un percance del que estoy cansado y voy a aprovechar la presencia de muchas personas en este teatro (?) (si yo hubiera sabido que en este teatro había tanta gente tanto tiempo habría venido a quejarme ante ella de esto que me pasa) para obtener el esfuerzo de ustedes contra él. Conforme a la teoría que él ha expresado, dice que mi novela no vale nada, como todo lo literario, y que no debo escribirla, pero exige que él quede, no obstante, con vida, fuera de ella y la verdadera vida, pues está sintiendo repugnancia por la existencia meramente escrita que yo le he dado. Yo ya le he prevenido que si mi novela es mala, peor es la Vida. Pretende que como yo autor seré en la novela en personaje, él puede vivir como yo. Algunos personajes presentan otro género de figuras: pretenden (?) ser de toda influencia y no pueden contentarse con tener un solo autor; debieran ser varios para ellos.

93. — Esta novela, que yo la creía buena, me ha dado mucho trabajo, y uno nuevo al final: además de prometerla, el de escribirla, y ahora el de sospechar que teniendo en Buenos Aires tantos hombres jóvenes (?) de fino gusto, cultura, inteligencia espléndida, si ellos no la han escrito por algo debe ser. ¿Por qué Olivari, E. González Tuñón, Benito Lynch y otros de genio novelístico evidente no la han escrito? Mis cavilaciones de Bobo de Buenos Aires recomienzan; empiezo a sospechar que no debe convenirme esta novela, cuando estos escritores han evitado producirla. Siempre tengo a mis futuros lectores peligrando de leerla. Se explica que los cuentos de Homero hayan sido publicados pues Homero sabía que todo el mundo los había escrito y ahora se atribuyen a infinidad de personas; pero yo, rodeado de numerosos hombres inteligentes y jóvenes que observo que ninguno se (+) a escribir mi novela, debo sospechar que me quieren dejar hacer el barro a mí.

94. — Yo conozco al crítico que dirá: El libro que ha publicado M. F. es tal cual lo esperaba de él (qué adivinador).

Tres aspectos injustificables en Literatura (Arte): 1) Schumann es injustamente publicado en su arroyo firmándolo como autor: es absolutamente popular y nada pudo alterársele sin dañarlo. 2) La inserción de cuentos ajenos al asunto, dentro de la novela: Quijote, María de Isaacs, Los Civilizadores.

96. — A diversas personas que se precipitaban a leer mi futura novela les diré, 1º: que soy capaz de hacer una Novela grandiosa y difícil de hacer; pero que, 2º: No soporto consentirle al público que espere una novela en la disposición de quien no ve en ella sino una oportunidad de ocio y goce fácil: necesito y apruebo que se vaya resolviendo a trabajar su lectura, como la de una demostración geométrica. Le pongo coro a los tres prólogos para que nadie empiece, 1) a leer la novela de golpe antes de que ésta haya empezado; 2) Cómo puedo trabajar rápidamente una magna novela si por ejemplo, estando componiendo unas páginas de ella surge una frase de tanto (?) nueva que tengo que pasar a la guitarra; luego creo hallar en la Quinta Sinfonía un momento sublime que no había notado y lo tomo en la guitarra; luego me apuran. Pero no caeré en tal error: es así como se hacen las novelas malas, presumiéndose (?) como si el público no estuviera siempre en torno y de turno. (También se hacen novelas y doctrinas (+): cuando se cree en el Arte y en el Pensamiento de los franceses, italianos, españoles, alemanes, ingleses, ¡rusos! (?)

¡Lo inefable! en Arte! Pero si el Arte es precisamente la negación de que haya algo inefable. Si alguna grandiosa, difícil y decisiva de «Promesa» fuera ingrediente de mi novela, surgiendo y oscureciéndose en todos los tramos de ella, yo podría llamar a mi romance «Novela de una promesa», y tendría entonces el agrado y el deber de lógica de llamar a mis anuncios de que voy a publicarla «Promesa de una novela titulada Novela de una Promesa». Pero no hay en ella (+) promesa que la que está implicada en todo carácter, en la vida y el Arte; todos mis personajes...

99. — Ahora paso a mis «cualidades», pues yo no quiero estar falto de lo que todas las cosas tienen: un reverso.

102. — Lo elogí tanto a dicho crítico que me mandó los padrinos. Pero no hubo catástrofe, porque yo supe que al día siguiente de dirigirme su reto a muerte compré en liquidación tres pares de anteojos para él, lo que evidencia que calculaba y deseaba vivir y esperaba morir; le escribí diciéndole que no arriesgue años, desperdicie un año de vida y tantos anteojos excelentes por un encuentro mortal conmigo.

104. — El Presidente cuenta un cuento... Cuando llegué al seno de aquella familia reinaba allá un asunto difícil: se trataba de un abono de ferrocarril para una señorita. Pero al poco rato el (+) mío lo eclipsé (el asunto de ordenar los (+) y siete (?) bolsillos que yo llevaba conmigo en el pantalón chaleco, sobretudo, saco, etc. Este asunto de conversación mío era tan brillante e intrincado que en la calle las gentes se detenían y me seguían para verme el cuento y asunto que yo llevaba en mi mente (?) en aquel tiempo.

106. — Mi libro será pues el que ha estado más tiempo sin hacerse, el que cuenta con más días-antes.

108. — Capítulo «Sólo Dolor», después de capítulos amenos, humorísticos: Cerróse julio en intenso invierno, y un cielo mate, un cielo ciego, sin mirada, regia...

Cuaderno 1928-1929

22. — Deunamor que un solo amor quiere, que sin él se ve por muerte y que no quiere más que recobrarla y tiene esperanza (?) de un nuevo vivir de su muerte, con él y con el mismo amor formula la doctrina de eternidad del Ser y de Memoria o identidad. Deunamor está cierto. Soy yo y hablaré otra vez.

23. — Deunamor antes («No toda es vigilia») se ha permitido una lírica de su situación, de su esperanza y de las doctrinas de su esperanza, una lírica de doctrina. Deunamor no se arrepiente (+) de la posibilidad de chanza (+) a que se presta aquel texto: ha dado con la (+) de lo festivo. Una prueba de sanidad mental nuestra para que su doctrina sea tomada en serio.

— Hállome a cabo de prólogos si he creído que la Palabra es una de las Furias, y facultad y genio de la Literatura es el (+) no concluir esa furia de verbación. Yo creía que tendría también la de no empezar que es concluir (+) anterioridad. (?)

Capítulo. El poder literario (?)

24. — Deunamor. Mi certeza no es humorística aunque se demuestre por humorismo a veces.

44. — Pónchazo dispersivo de la vicisitud.

54. — 1. 1º Capítulo; Pretexto para el «buen humor» de los 11 regresos. Dice el Presidente: Ahora que tenemos a Dulce-Persona entre nosotros, hemos de saber suprimir todo mal humor en esta salida y regreso. — 2. En otro capítulo: el Presidente habla con una joven, Laída, en la semana en cuyo domingo se realizará la elección de Presidente Nacional. (+). Gracias del Presidente ante esta inmensa (?) inquietud. Simpatías de la joven por la situación. Hoy es Presidente de la E.A., ya, el H. Q. S. P.

58. — Ocurre una mudanza (de temas) en la novela.

70. — Situación novelística: yo presento a César Ceballos como (+) en lo de Bosch; yo lo hago como tarea o no tarea común, pero (+) en la familia es una de preparativos y órdenes: muchas actividades para la situación son totalmente extrañas entre sí: esta distancia interior entre dos personas que van juntas ¿es tocante, o no, novelísticamente?

76. — El mundo no tenía con Título para mi novela.

77. — Hasta para las lindas hay una primera vez de verlas, aunque se enojen de que uno les diga que nunca las había visto o que no se las haya visto siempre. Y debo añadir: aunque naturalmente una belleza como usted siempre la he visto. — Os presento al más obsecuente, al más constante...

— Qué lindo es los «solvidos del todo», el olvidadizo (?) del todo de una pequeña aventura, ya como (+) o incontinuable.

Cuaderno A A (Circa 1928)

1. Algunos han pensado que habría mucho trabajo y tardamos mucho para encontrarle autor a la Novela; cuando noté que por ahí en la Novela se andaba hablando mal y preocupado, de conseguirle autor, me brindé a remediarlo (?). Por eso mi figuración en la Novela será como autor, y pienso (?) ser mucha fortuna que me toque ser autor de una Novela tan leída; lo cierto es que lo que se hablaba en la Novela con estas preocupaciones, ha cesado.

— ¿No comprenden? decir a menudo el NEC (el latino nec es *ni* y hasta en latín creo que Nec quiere decir No-Existente-Caballero).

3. — El Presidente que tenemos en la Novela es el Presidente de la Nación (única que lo tiene, por lo que ha resultado (?) barata.

— He estado una vez expuesto a contarte todo en los prólogos (de lo que éstos se indignaron. (y la Novela que los desprecia y cree que sólo en ella asume dignidad la que se cuenta) — necesitaré otro signo de paréntesis, (pues?) ya me ha ocurrido necesitar tres seguidos: el Autor prefiere la Novela y ha renunciado a muchos prólogos últimos porque se sentían siempre a punto de contar todo.

13. —Deunamor creado para una Novela aun no escrita y en la que conseguiré mi no-existencia en Deunamor y su Recuperación de Ella o de Amor, es un magnífico y esencial trance del Idilio por Tragedia, una preciosa oportunidad de tratar la Muerte cual (?) Amor.

14. —La gran novela o sea la novelita —Un personaje de Arte— (Sólo dos «personas de Arte» se han dado: vivieron y viven Quijote y Sancho; quizá Madame Bovary en su importante dolor.

20. —Idilio-Tragedia— Luz de siglos iniciales hallo en tí, A.V.
Idilio-Tragedia— La igual rotatividad del ciprés que vuelve, del sauce que se inclina siempre sobre aguas.

Los «nombres» (de los amantes).

La sorpresa del primer encontrarse.

Los rostros en Idilio-Tragedia.

Misterio de ser nacido, de sentir nacer el amor.

Vestidos de los amantes, cambiantes como el día.

21. —Novela sin título pero contada toda. Pero no contada-antes, por el gran cuidado en los prólogos. Hasta que no principia no se dice una palabra del asunto, aunque prólogos hablen y (+) nunca podrían ser indiscretos. Puede llamarse la novela sin títulos, la primera que no usa también la irreflexiva (?) práctica de «titular en Arte».

28. —Todos los comienzos no concluyen una novela, pero el prólogo último es concluir de prólogos y empezares. Podría yo aquí dar por comenzada la consumada (?) obra, presentándola sin novela pero concluida de prólogos.

Yo no tengo que pensar en el desenlace para éstos. Un cuerpo de prólogos tan sustancial y vasto que presentarlo sin unas palabras previas prefaciales sería no darse cuenta del momento, y contradecir la nada de prólogos de que ellos mismos son la prueba. De éstos no he podido renunciar a ninguno y podré con lógica no proseguirlos (¿prologarlos?) a ellos. ¿Dónde más auténticamente se espera una novela de un autor apreciado sólo por su silencio, de gran circulación si (+)? No es en el publicar; sólo en los prólogos, una novela de autor no (+) se ha de esperar, y con todo lo oscuro (para los amantes en la platea la oscuridad de los cines es la luz, los oscuros de cine tienen tanto éxito, son el primer anuncio de éxito posible al oscuro autor que aquí comienza. (Las cosas cambian; para los chistes hechos es una lástima: el presente chiste estaba hecho para antes de mi primer libro.)

31-32. —Rostro pálido por la gravedad de la vocación pasional desde su destino que reta en el (?) Esquivas las palabras son al decir de amor.

Y empero no quisieran sino ser ese decir, sino serlo si uso ardiente se les diera, y quedar en las bocas como los ósculos, sin perderse en el ámbito (?) (...) de las lágrimas también anticipadas.

Extrema (+) de tu Destino fue la primera cercanía y presencia que hube de ti, cuando (+) en tu noche. Yo vi que no eran lutos, sino noche; del día pálido, pálido, el severo palor de quien no quiere la vida sin la Pasión, y sin ésta retenía palor, sus días en majestad de espera, lejos del rostro gravé la sangre ociosa del sin designio.

¿Y yo? Viví en hallazgo ese instante, vivido ante un tiempo sin designio. Maestra al punto en presencia de mi alma, (+).

Trémula (+) vimos entre o tras quieta una rosa. La explicación (?) dirá: es frágil belleza, un débil tallo que en el camino de la brisa se halló; y no las otras. Frágiles no son las rosas, amigo sabio, ni sólo tiemblan en la onda del viento.

Así estuvo ayer ella, oh C., trémula y más pálida. Es la brisa.

Oh no, el torpe decir sabio en nada (+).

Oh C., que no será más alcanzada por el Pasado.

Olvidar es indigno.

¿Pero el Presente olvidárenos temiéndolo (?)?

¿Herimos (?) no podría el Hoy olvidado?

33. —Invocación de Arte ante C.

No concibo el Arte sino en ministerio de la Pasión; ni quiero verlo tampoco ejercerse sin los poderes del

Pensamiento, probando su misterio de Dicción en el decir lúcido del misterio del Todo. Así sea siempre el Arte mío cuando atienda a Dicción en el decir lúcido del misterio del Todo. Así sea —Debe contener además alguna conducta o personas misteriosas y de sorpresa. Y alguna sensossexualidad (?).

—(Algo de celos breves debe haber también de parte de Dulce-Persona.)

34. —Otro desafío es que el Arte no debe contener ni desprender ninguna doctrina, ninguna frase de aserción de doctrina ni aun de doctrina de Arte. Así mi Novela ha de estar exenta de ella en absoluto y al mismo tiempo hallarse junto a docenas de prólogos todos enunciativos de doctrina de arte, de vida, de metafísica. Mi novela no contendrá: ni doctrina ni pretensión de «realidad» (biográfica?) para su trama, ni psicologemas (?) francos de asociaciones (+) ni la (+) tipo teorema, ni dejará constantemente de buscar la alucinación a pesar de ser inventiva alucinación realidad sin realismo ni copia, alucinación de lo inventado, es decir psicológica: alucinación o sea estado subjetivo de realidad, con lo inventado, es decir con lo irreal. (Se me ha tildado de confuso y aun se dice que consigo hacer confusos los Buenos días que debo dar al saludar. Además será con teorema expreso, explícito, y exigirá labor de lectura, como labor de creación. Cuando martirizado y extenuado no me vea al fin de mi manuscrito, veré al lector comenzar a trabajar (+). Novela de comienzo continuo.

35. —Alguna vez hay que morir, lector (?) lea pues mi libro.

—Esta novela que quiero elaborar más perfecta que si tuviera (?) páginas jamás escritas, aunque nadie (+) quiera creer que este género de personajes pueda existir.

—Entre prólogos

A Rosita

No está mal presentada su alma

(Pero no me interrumpa Rosita.

Yo nada digo señor poeta en apuros

Es que sus ojos están hablando

Y distraen la prosa de mis versos)

Cuando se hace visible en gracioso y (+)

Suele haber ojos negros

Pero no son todos como los de Rosita

Pero los de Rosita son dos ojos negros

Y éstos han inspirado siempre

Más tranquila fe, por inquietos que sean,

Que los rojos.

Es decir: rojos no hay

Pero riman con «ojos».

Quise decir claros.

De todos modos Rosita tiene

Su poeta particular el Dr. B.

Que escribió «Rosa de la pasión»

Y sabe por tanto que ojos es

Difícil rimar con que no anda

Como abrojos. Más difícil es tenerlos

Quietos a los ojos.

Y un poeta que escribe en prosa

Como Gonzalo y yo

Preferimos no molestar a un poeta (?) joven

Como consonantes espinosos

Y en casos tales optamos por molestar

La rima antes que la persona.

Temo que no haya usted adivinado que esto es un verso.

Es que no siempre la obra del espíritu (+) los dones vuestros: bello espíritu Bajo bella forma presentado.

El espíritu de mi composición es bueno.

Y mayor es aún la oportunidad que se me

Aparece de darlo por terminado

43. —Para acertar que esta novela tenga precedentes la he hecho precedida de sí misma, es decir de prólogos, en tal número que no se siente el natural deseo de buscarle otros antecedentes. He esforzado (?) el número de éstos porque me causaría desencanto saber que alguien se crea (+) de haber leído todos.

46. —En mi Novela, en cambio no hay doctrina de ninguna clase, todo es sucedido en mi mente, lo único que es verdad es que el caballero no-existente revelará (?) su alma.

Creo también que mi tesis no molesta a la Pasión; no me debe preocupar la comodidad de otras cosas.

46. —Después de un período en que a la novela faltaba hacerla, empieza el de faltar quien la lea, y como que se la publica en 1929, único año que ha habido la mejor novela del año. Lo que en ella se entendía no está en los sucesos sino sentires: unos y otros serán claros sin usos verbales no necesitados de (+) ni posibilidad de (+) y que constituyen los dos géneros de (+) humanística y lírica: (+) que procuro al idioma que tan bien me ha servido para sucesos y sentires, lo cual le retribuigo dándole retozos de no decir nada, como que «el llegar a la novela», la Estancia La Novela, a probar los personajes, ensayarlos. Soy el único autor que después de haber llegado tan completamente a concluir su libro, (+) celosamente por el idioma, por la facultad nominante y enumerante de éste, se acuerda del idioma para recrearla (?). En frases como las que he citado el idioma es personaje de la novela. Ninguno de mis personajes se le oír decir Yo voy a hacer todo lo posible por la novela.

Por eso el año 1929, (+) porque en él se habrá escrito la mejor obra literaria del año, una novela nunca antes escrita (+) año en que apareció por primera vez y no obstante sin igual (+) a la de los otros años logra la mejor obra de él.

Los (+) no tienen valor en la novela.

El autor no debe nunca hablar en ella. Ni el Autor ni la Realidad ni el alegato de Verdad que son los (+) deben entrar en la novela.

47. —Llegar tarde a comida caliente es todo fortuna. Por eso para no tentarme (+) en la novela he venido comido a la novela: he hablado de todo en prólogos.

No lo asuste usted que está para suicidarse.

Un personaje que se sale de la novela no encuentra sino la muerte.

—Es tan valiosa mi inminente novela que el N.E.C. se ha ofrecido a prestar su figuración completa en ella, siempre que no se le exija existencia, nacer: desea legítimamente aprovechar su nacimiento ya ocurrido a la no-existencia ni perder un minuto de ella, aprovecha a estirar a todo lo que pueda ese nacimiento por si Ella vuelve y no lo encuentra en esa no-existencia; todos mis personajes tienen la preocupación de no dejar de ser en ningún momento personaje de novela; el autor la de no hallar en ella lo que lo (+) al instante en (+) personaje de novela y sería el único, pero el N.E.C. tiene la de ser encontrado por Ella que ha de volver. N.E.C. no se suicida de la no-existencia; será un longevo, y el único (+) para el autor.

—Si se ha visto a alguien con lamentos (?) por las calles diciendo «No soy más que un prólogo, el n° 14 de la Novela de M.F.» ¿Cuándo somos prólogo?

48. —Yo quisiera hacer mi Novela (y como de todo lo que hacemos nos arrepentimos en parte o en todo alguna vez, hacer todo provisorio) como hice «La Vigilia», etc., con un hilo de deshacerlas, un cabito de tirar hasta la nada, como esos nudos de juego que hacen los chicos. En «Vigilia» me preparé con socarronerías para un fracaso; así mi novela tendría que tener algo de deshacerla, de convertirla en Historia, el más (+) final de una novela, lo peor que le puede suceder: lo único irreal, y por tanto

artístico, novelesco, que quedaría de ella sería el haberse soñado ser irreal, novela, y hallar su muerte de arte en ser Verdad archivable.

—Buenos Aires. Magnífico recurso desparramar (?) por la ciudad a muchas personas a la gran abianza de la novela (+) doscientos ancianos y muchachos todos con las corbatas torcidas: no hay nada que fascine más a la oficiosidad de espectador que la corbata torcida en una ciudad tan oficiosa y sensible como Buenos Aires.

2º) (+) de negaciones a la población: destacar 100 oradores de la negación terapéutica, de la política...

49. —El muchacho de la novela se hallaba en un corro de prestidigitación callejera.

—El tiempo corre nuestras vidas y no nos damos la mirada de compañía con nuestras vidas solas.

51. —El bajador de estrellas R. Arlt.

Cuaderno 1927

3. —No se ría con esa cara, que se le va a descolar.

No se ría con esa cara, Dr. Salinas.

Es tan jovial que tiene más risa que cara.

No se ría equivocado; si no tiene cara para mucha risa es mejor que no empiece.

—La Vida es fácil e imposible para la dicha: como el agua fácil de cocer imposible de coser.

4. —La Interjección no es del idioma y quisiera ser todo el idioma; es espúreo del idioma y pensamiento musical; la interjección y la «gruesa motivación» hipnotizan al fallo de vocación artística. El Arte es todo ajeno a la Sensorialidad. La interjección no tiene desarrollo y el desarrollo es todo el arte. «Bodas» de Strawinsky es la (+) de la Interjección.

5. —La preocupación de como silencista me salgan competidores (yo que como escritor estoy resignado a que muchos escriban mejor, es decir muchos no me imiten), no debiera ser motivo de dolor para mí; sería injusto que habiéndome adelantado, para facilitar el camino a mi novela y por ser ello la verdad, que no es con mis escritos con los que ambicionaré (?) a emular a los escritores sino por la calidad, originalidad de mi silencio, que en algunos libros andaré ya imitado.

6. —A mí por el contrario (?) me parece que el venerado Poniente ocurre porque el Día a su conclusión echa al aire tan (?) alegre las polleras y exhibe sus rojas enaguas, calzones rosados y un abigarramiento de bordados, pliegues y colores de ropa interior. Y esto sin (+) sino por alegría y salutación sana.

—Le apuesto a que si sigue leyendo mis sobres no le alcanza la cara para la risa. Pero acuérdesese de que algún día lo voy a poner triste. Contaré un magnífico Dolor.

¿Con qué se rió usted si tiene la cara tan chica?

Le diré un disparate que hace esquina con la Luna, por lo soñador.

Si yo girara en torno de mí mismo con furia geográfica, o como dicen las Geografías, cuando pasara mi espalda le daría alcance y la cepillaré, pues dondequiera que se me encuentra acabo de dejar una pared en la que me recostaba, y que no me ha llevado a ninguna parte, por lo que he tenido que abandonarla, para llegar aquí.

7. —Los aspirantes a ser clientes de mis sobres deben traer fisonomía más bien grande, porque si no la cara no les va alcanzar para la risa.

8. —Soy tan pobre que cuando cambio de sombrero tengo que pasar de uno a otro los rellenos de papel que uso para que no se me entre el sombrero (pues mis sombreros son siempre heredados) y para cambiar de vereda tengo que dejar una. Mis juegos de camisa son de una sola.

17. Mal nos fue con llevarlo a Leonardo, que había pasado tres meses sin salir de la casa y era evidente un hombre para (+) y por edad enteramente indiferente a pasiones sensoriales (ejemplo de cotidianismo para novela).

18. —Hay un renglón popular literario que dice así:

Con esas alas doradas

Y en el pico una flor.

Esto es más o menos la altura de la literatura universal en un 95 %. Una «avecilla» con «pico», alas «doradas» y una «flor» en el pico, he aquí la bisutería, juguetería.

21. —Prometer una novela es la ocupación que puedo recomendar a los que están dudosos de la aplicación que darán a su actividad, o dudando entre: arreglar vidrios, componer la campanilla eléctrica, ebanistería de hogar, mejorar gallinas, techar al perro contra el frío, hacerle una distancia a (+); no iguala a aquella ocupación.

Cuaderno 1933

31. —Los dos grandes hechos de mi novela son el amor no sabido (que me parece el asunto más exigente de arte) y el hecho brutal pensado por Padre sobre Dulce-Persona sin vileza.

36. —La Novela se salvaría con la teoría de que es una pieza de arte con una zona de trabajo impuesta al lector (lectura insípida) para preparar el momento psicológico de la Alucinación de Verdad, objetivo único. Es decir en Prosa a personajes no se convence (?) como en Poesía por la metáfora que convence de sentir el autor; este trabajo en novela no es de convencer de sentir, sino de ocurrir efectivos.

38. —Toda la Prosa a Personajes (+) no puede tener más propósito "artístico" que hacer "Personaje" al Lector. — Quizá la más alentada tentativa de salvar el realismo es la que se mostró en el Conventillo de La Paloma; (+) le faltó a la plena conciencia del autor presentar los días, el cotidianismo sin (+) del Conventillo.

—Seug.— Como no recuerdo bien qué es lo que debo decir yo ahora en la novela, dime Dulce-Persona, pídemelo todo lo que te gustaría que te dijera. Díme aquella única frase que prueba que un hombre o mujer tienen todo (+) lo que ambicionan y pueden desear con estar con el amor.

Cuaderno 1933

3. (E). — Así como la Lógica o no es psicológica o no es nada, el Arte para ser algo, y no una descripción del mundo externo o interno, no debe ser vital, ni real, debe ser totalmente intelectual-mental. Observando diariamente los cambios de formas, masas, colores, movimiento de las nubes y las zonas azules (de cielo), a diario encontramos un criterio de la inventiva tan admirada de «asuntos» de Arte, cuadros, novelas, etc.; pretender inventar algo en colores, formas o proporciones de lo celeste, es no por imposible sino por inútil, como pretender imitar algo en caracteres, tramas. Ni se debe inventar en esta materia, no se debe hacer nada que se apoye en las asociaciones, remedos, cosas y hechos de la vida y naturaleza; todas las intenciones (?) e imágenes de asociación a la vida, a lo real, de que se vale el pseudo-Arte, es una explotación subalterna de los apegos y familiaridades que tiene el hombre con el vivir y el mundo. Y el mundo, realidad y vida no tienen belleza genuina sino una muy práctica emoción teleológica, de fines, de finalidad, y destrezas o modos o medios de la finalidad de la vida, dolor, placer, felicidad, y sus medios, salud, fuerza, aptitud, estímulo sexual, o indicación (?) plástica de aptitud sexual o benevolencia, etc. Toda la Literatura (+) efusiva se ha hecho más o menos con el mismo material banal de (+) caras lindas; caras (+), caras pérfidas, nudos desenvueltos, etc. y unas y otras vidas (+) que hace con el Arte la Vida, y la vida que cada uno queremos tener y figurar en el común mundo se hace (+) porque hasta tocar buenamente el resorte de las amistades, delicias de lo que cada uno quisiera tener o ser.

8. (E). — Realismo: remedo inútil de una belleza no existente, la belleza (?) natural.

10. (E). — Las nubes dibujan rostros parecidos a caras de caballeros, ¿son también casuales? ¿Por qué creer que han de ser significativos de psicologías parecidas?

—¿Cómo es que sin motivación la Música trasmite (o despierta) sentimientos, y cómo podría hacerlo (melodismo literario) la Palabra o Prosa?

18. (E). — La metáfora misma es un hecho psicológico ocurrido en la conciencia del autor ¿qué funciona por sí o como autenticante de emoción en el autor (interjección conceptiva) que por eso nos emociona?

20. — Prenotados, Posprenotados. ¿Qué querrá decirse con Prólogo, Prefacio, Dos Palabras, etc.? 21. — Concebí una novela, de lo más fantástico como lo denuncia su título: «El enamorado de su esposa», pero el público (+) querrá siempre algo por lo menos posible aunque fuera inventado... 21-22. — Aludiendo al título largo de mi Novela corta, y sin decidir si la supresión de títulos era

están ejercitando los franceses con sus títulos de otra cosa que emplean como títulos de sus novelas; ya es algo que nada tenga que ver con el libro, por ejemplo «Climas», «Nouriture terrestre». (Ilusionismo personaje). Con el Andaluz (?) personaje tuvo esto el autor: que el andaluz anteriormente se había casado con una mujer con tal de no verla más; la detestaba, y de esto ideó el vivir haciéndose pagar su ausencia personal, es decir, que molestaba tanto a las personas él, que muchas hubieran pagado una mensualidad por no verlo, si no que no se les ocurría la idea, y él no llegaba al descaro de proponerles eso, en tanto el autor comprendió la situación y medió con todos los que lo aborrecían a suscribirse a su ausencia con una mensualidad. Hasta que no lo odiaban todos en una casa no estaba cómodo.

— La Tertulia indignada del bajo reemplazante que tiene en la Radio, le llama la Radio Interrupción. Y efectivamente, después de la Altruística la Tertulia es el máximo valor (?)

— Entre los (+) las riñas empiezan en los bancos, se reconcilian en las sillas hamacas y la conciliación se gusta y comenta acostados, de una cama a la otra, disponiéndose a dormir.

— Dime, Seug, la frase que por sí, por ocurrírsete pronto y espontáneamente, me probará, y no creo en otra prueba, si vacilas nada de tu amor, creo.

— D-P: soy el hombre más feliz del mundo. Te creo es la única prueba, son las únicas palabras que el amor real usa. Palabras sublimes: oh cededme paso, dejad pasar, es mi súplica, a un hombre feliz. Él pensaba tal y cual cosa..., verdaderamente éstas son ideas que sólo se le ocurren a un personaje de novela. Hasta ahora los personajes de novela no han hecho nada, nada de tales; se han olvidado que eran personajes, y actos de tales como reñir un personaje con otro, por motivos de personaje, por ejemplo porque se han enamorado ambos de la que hace de novia del capitán del buque.

Cuaderno 1933-35

2. (E). — Niego los Caracteres y el Relato en tres sentidos: que requieran inventiva; que esta inventiva alegada pueda tener sentido, valor artístico; que pueda convencer, transmitirse, pues no hay en la vida Congruencia de caracteres, no hay ninguna lógica de los caracteres; y en fin, que el tono de autor que dé autenticidad a hechos y caracteres pueda transmitirse. No hay en Arte más autenticante que la fuerza, calidad de la Metáfora. Un artista sólo prueba que ha sentido, y por ello hace sentir, por la calidad de sus metáforas; todo otro camino — interjecciones, etc. — es recursismo inocuo. Ahora, ¿por qué hablo de Autenticidad?

— Tampoco el autor debe retirarse, como lo hacen algunos autores, para ir a romper una figurita (?) de casa de familia (?) con suerte.

6. (E). — Llamo melódico a todo desarrollo, no sólo al musical.

16. (E). — No sea «dieta» conmigo, querido Conrado Nalé Roxlo, no me saque el bocado de la boca; yo tenía este apunte. La literatura empezó por las cartas del que salió a viajar y quiere hacerse envidiar de su familia la felicidad del privilegio de estar viajando que él no siente, quiere a la fuerza haber acertado con viajar. Así empezó seguramente (no es chiste); y eso sigue siendo; la Prosa artística aun no ha nacido, excepto en la Humorística Conceptiva, es decir no realística, es decir sin sucesos. Y excepto quizá cierto constante esfuerzo de transmisión de tono que es la novela francesa a veces en los últimos veinte años; quizá ahí quiere comenzar Prosa-Arte.

Cuaderno 1943-1944

86. —Debe memorarse a cocinera Nicolasa aparte de lo irrecordable del bien cotidiano de su comida (?) y su tizarlo todo, por sus dos inventos: el de una nueva unidad, en la familia aritmética, de las Unidades: la «empanada-i-media», y el pastel inatacable, es decir no atacable por géometras comilones, debido a la perfecta redondez que hacía incómoda (?) (+) su manducación inicial por la concienzudez...

113. —La Realidad se surte en las raras Metáforas de artistas supremos, como los diarios de Buenos Aires en los días apagados, sin sensaciones, se surtían de acontecimientos en mi Novela de la Eterna.

Cuaderno 1946

68. —Mi teoría de Belarte Aceptiva-Conciencial. La única Inexistencia auténtica y concebible es el estado de auto-inexistencia del Lector. Llamo lector sólo al hombre en sus instantes de leer Novela (auténtica, la conciencial), al hombre de inexistencia disponible, a voluntad de un Autor, y sólo escritor el hombre en el momento de la sugestión hábil de inexistencia en otro hombre.

Mi teoría es: 1º Que no hay otra forma de Inexistencia que la obtenida por la Novela Conciencial-Aceptiva; 2º Que sólo puede lograrse este sublime y rejuvenecedor instante de Conciencia de No-Ser; el No-Ser debe ocurrir en la Conciencia, a la Conciencia, ser efectivo y no palabra mera; 3º Sólo puede hacerse escritor en una conciencia el no-ser por medio de la Palabra; 4º Sólo el procedimiento de Doble-Novela simultánea (?) haría que la Palabra dé (?) Doble-Personaje; 5º No hay estrictamente más que una Belarte de la Doble Novela; con ningún instrumento no-aceptivo, color, línea, masa, perspectiva, sonido no verbal, movimiento del cuerpo, símbolos, (+) puede darse a la Conciencia el instante de doble ahondamiento del Ser, de actualidad en el Ser del No-Ser; este instante es el único hecho Estético. No es jugar con palabras, es la única Emoción Metafísica. Otras emociones que se quieren llamar metafísicas son meros primitivos sustos, intimidaciones (?), si se quiere adoración, pero esa adoración no tiene Misterio.

Y bien, sí, confieso que soy el autor de la clara, cierta y corta Teoría de la única Belarte genuina, la Belarte Conciencial de Aceptación y que sus requeridas intensidades de su meditación conducen en mí a distracciones máximas como la que acabo de referir al lector y que son un dato, el más aproximado, de mi capacidad de absorberme en problemas arrebatadores...

RESUMEN DE LA NOVELA DE LA ETERNA DICTADO A ADOLFO

Julio 28/934 (a pedido)

El «cuento» de esta novela artística o de esta novela de arte genuino (es decir la narrativa de sucesos para caracteres, que es lo que hasta ahora se llamó novela y que no es labor de arte sino un mero paciente trabajo de entretener o alimentar el interés no artístico sino de halago de pasiones y gustos del lector en materia de «sucesos» y de «caracteres»), o sea la narrativa de pretexto para retener atento al lector, y distraído, a fin de tocarlo al descuido con las únicas emociones artísticas que con la palabra en el género de prosa de personajes, se puede obtener y es legítimo perseguir, las emociones sorprendidas de incertidumbre de la propia existencia del lector, por deslizamiento de su conciencia personal a conciencia de personaje, en la apariencia verbal; su inexistencia, su irrealidad de personaje, forzándolo aparentemente a una realidad de viviente. El cuento pues que hasta ahora se ha llamado novela y que no es la novela sino un juego infantil con las pasiones y curiosidad del lector, que yo uso para edificar esta verdadera Novela, que suplantaré a la infantil novela «verdadera», es decir, novela o narración creída a instantes por el lector (o quizá increíble pero suficiente para halagar esas peculiaridades del lector); es decir que llamo novela genuina a aquel resultado únicamente posible, sin el recurso del raciocinio metafísico, por el recurso artístico de personajes empujados a realidad, con el contragolpe de que su toma de realidad inopinada golpea inversamente la psique del lector y lo hace dudar de su propia realidad. Algo como una metafísica a personajes y sin raciocinio de éstos ni del autor.

La conmoción metafísica obtenida artísticamente, lo que sólo se logra por personajes, es lo que llamo Novela; personajes que hagan personaje al lector, aunque sea por un instante, es una novela consumada.

Narrar hechos y describir caracteres no es Belarte, es una parte de la psicología concreta y de la historia inventada. No hay más que tres hechos de Belarte con la palabra: la Metáfora, el logismo llamado Humorística, y la Prosa de Personajes.

El dicho cuento es, pues, éste:

Un hombre, pensador, metafísico, de cincuenta años, enamorado de la Eterna, existente, que lo ama, corroído por la abismación metafísica que enerva la pasión, vive en un campo objeto de antiguo litigio, de dudoso derecho, y de dudosa firmeza de suelo por ser tierra de aluvión; así que él mismo es la indecisión y la tiniebla, y lo mismo la morada que ocupa; dudosa en el derecho y en la geología. Esta es la estancia «La Novela», donde ha reunido como habitantes a varias personas errabundas que sucesivamente ha conocido en sus venidas a Buenos Aires, y que viven bastante felices en este refugio hasta que, por mala o buena inspiración, el protagonista, llamado el Presidente, desalentado de la meditación y no bastado por la grata compañía de la amistad ni por la incompleta compañía del amor

1874. 1º de junio. Nace en Buenos Aires, hijo de Macedonio Fernández, estanciero y militar, y de Rosa del Mazo Aguilar. Tuvo una hermana (Gabriela) y varios hermanos (Adolfo, Ricardo, Mariano, Eduardo).

1880. Sobre su infancia aparecen referencias anecdóticas —muchas veces con sentido humorístico— en las numerosas autobiografías que figuran en *Papeles de Recienvenido* y *Continuación de la Nada*.

1887. Cursa sus estudios secundarios en el Colegio Nacional Central.

1891-92. Estudiante universitario, publica en *El Progreso* la serie de páginas costumbristas incluidas después en *Papeles antiguos*. Compañero y amigo íntimo de Jorge Borges (padre de Jorge Luis), comparten el interés por el estudio de la psicología y por la filosofía de Schopenhauer. Muerte de su padre.

1894. En carta a Juan Pinto de 1949 (*Epistolario*) se refiere a las lecturas que efectuaba a los 20 años: «Me entusiasmé con Spencer y hasta hoy soy su discípulo en *Crítica del Estado* y *Crítica de la Medicina*».

1896. Tres artículos en el diario *El Tiempo* de Carlos Vega Belgrano («Psicología Atomística», «La Ciencia de la Vida», «El Problema Moral»). Correspondencia con el filósofo francés Arréat sobre la posibilidad de un «sustrato atómico» del Yo.

1897. La tesis sobre *De las personas* es aceptada por la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, con lo que obtendrá el grado de doctor en jurisprudencia. En *La Montaña*, diario socialista dirigido por Leopoldo Lugones y José Ingenieros, publica *La desherencia*. Macedonio fue amigo personal de Juan B. Justo, con quien mantuvo correspondencia. Con Arturo Múscari, Julio Molina y Vedia y un grupo de compañeros, intentan fundar una sociedad utópica en una isla del Paraguay.

1898. Recibe su diploma de abogado junto con Jorge Borges, Horacio Béccar Varela, Enrique Larreta, Vicente Fidel López, Leopoldo Melo y Antonio Peyrou, entre otros.

1901. Se casa con Elena de Obieta. Tendrán a partir de 1908, cuatro hijos (Macedonio, Elena, Gabriela, Adolfo Ladislao y Jorge Mariano).

1902. En *Archivos de criminología, medicina legal y psiquiatría* se publica una carta dirigida a José Ingenieros sobre el Genio.

1904. Publica en el primer *Martín Fierro* los poemas «Suave encantamiento» y «Tarde».

1905. Inicia su correspondencia con William James, continuada hasta la muerte del filósofo (1911).

1907. En *La Universidad Popular* publica «Ensayo de una nueva teoría de la Psiquis».

1910. Cargo de Fiscal en el Juzgado Letrado de Posadas, que desempeña durante algunos años. Vuelto a Buenos Aires, ejerce la profesión de abogado.

1917. En varias cartas a su primo Marcelo del Mazo (*Epistolario*) refiere que trabaja en alguna posible acción política marginal, frente a los acontecimientos europeos (guerra mundial, maximalismo).

1920. Muere Elena de Obieta; los hijos quedan al cuidado de abuelos y tías. La profesión de abogado es abandonada. Desde entonces y hasta 1947, vivirá, con muy modestos recursos, en la ciudad o en el campo. Poco después de enviudar escribe el poema «Elena Bella muerte».

1921. Jorge Luis Borges vuelve de Europa y redescubre a Macedonio. Relación con los jóvenes vanguardistas.

1922. Publicaciones en *Proa* (1ª época) que después reunirá en *Papeles de Recienvenido* (1929). Primera redacción de *Adriana Buenos Aires* (corrección final del texto en 1938; 1ª ed. 1974).

1924. Aparece en *Proa* (1ª época) «La metafísica, crítica del conocimiento. La mística, crítica del ser».

1925. Publicación de artículos y «Brindis» en *Martín Fierro*. Colaboración en la *Revista Oral* de Alberto Hidalgo, que funcionaba en el sótano del restaurant Royal Keller.

1926. Publica en el *Martín Fierro* su «Brindis» a Ricardo Güiraldes con motivo del homenaje a este escritor por la aparición de *Don Segundo Sombra*.

1927. Campaña presidencial político-literaria de Macedonio para una «futura presidencia», experiencia recogida en su *Museo de la Novela de la Eterna*.

1928. Se edita *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, a instancias de Raúl Scalabrini Ortiz, Francisco Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal. Colaboraciones en las revistas *Pulso*, *Carátula* y *La Gaceta del Sur* (Rosario). Cartas a Fernández Latour, Pereda Valdez y Gómez de la Serna anunciando la próxima aparición de *Museo de la Novela de la Eterna*. Por esa época Macedonio hace anticipios y comentarios sobre su novela (carta a Alberto Hidalgo s/f) para crear expectativas en los posibles lectores.

1929. Aparece *Papeles de Recienvenido* en la colección «Cuadernos del Plata» dirigida por Alfonso Reyes; se transmite por radio el ensayo *Teoría de la novela*, publicado después por Germán Arciniegas en *Revistas de las Indias*, Bogotá, 1940. En la revista *Libra* da a conocer sus artículos: «Fragmento sobre la metáfora» y «Novela de la "Eterna" y la Niña de dolor, la "Dulce-persona" de un amor que no fue sabido». Primera versión del texto de *Museo* copiado por Consuelo Bosch de Sáenz Valiente, de los primitivos manuscritos de la novela que quizás daten de 1925.

1931. Nuevas referencias sobre la elaboración de la *Novela* en su correspondencia con Gómez de la Serna, César Tiempo y su hija Elena.

1933. Aparece en la revista *Poesía* el artículo «Belarte, poesía y prosa».

1934. Muere su madre.

1937. Colaboraciones en la revista *Destiempo*.

1938. Publica «Novela de la "Eterna" y la Niña de dolor, la "Dulce-persona" de un amor que no fue sabido», en la revista *Columna*, donde anticipa pasajes de *Museo de la Novela de la Eterna*.

1940. Edita «Doctrina estética de la novela» en *Revista de las Indias*, Bogotá. «Tantalia» aparece en la *Antología de la Literatura Fantástica* ordenada por Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares.

1941. *Una novela que comienza*, con prólogo de Luis Alberto Sánchez, se edita en Santiago de Chile. Aparecen «Cirugía psíquica de extirpación» en la revista *Sur* y «Prólogo» del *Museo de la Novela de la Eterna en Huella*. Su poema «Elena Bella Muerte» se publica en *Sur*.

1942. Colabora en la revista *Sustancia* de Tucumán.

- 1943-45. Colabora con su nombre o varios seudónimos en *Papeles de Buenos Aires*, revista que organizan Adolfo y Jorge Obieta. En la *Revista de las Indias*, Bogotá, publica dos de los 29 prólogos de *Museo de la Novela de la Eterna*. Aparece «Poema de poesía del pensar» en la revista *Sur*.
1944. Nueva edición de *Papeles de Recienvenido*, donde se agregan «Continuación de la Nada» y «Para una teoría de la humorística», con prólogo de Ramón Gómez de la Serna.
1945. Aparece su cuento «Donde Solano Reyes era un vencido y sufría dos derrotas por día», en la revista *Papeles de Buenos Aires*.
1946. Se publica su artículo «Hechizada memoria de Güiraldes» en el *Boletín* de la Sociedad Argentina de Escritores.
1947. Macedonio se instala en la casa de su hijo Adolfo donde residirá hasta su muerte. Durante esa época se intensifica su amistad con Ramón Gómez de la Serna, Luisa Sofovich, Oliverio Girondo y Norah Langue. Es visitado por Juan Ramón Jiménez. Lo frecuentan asiduamente escritores de la Generación del 40. Tercera versión de *Museo* mecanografiada, texto completo. Coincide con otra versión dedicada a Scalabrini Ortiz copiada tal vez entre 1947 y 1948.
1948. «Psicología del caballo de estatura ecuestre: una novela para nervios sólidos. Símbolos». Se publica en la revista *Orígenes* de La Habana.
1949. Colaboración en las revistas *Davar* y *Reseña de arte y letras*.
1952. (10 de febrero). Fallece en Buenos Aires. Durante su sepelio en la Recoleta hablan Borges, Petit de Murat, Molinari y Fernández Latour.
1953. Se publica en México *Poemas*, con prólogo de Natalicio González. La revista *Buenos Aires literaria* publica un número de homenaje que reúne algunas de sus cartas y artículos inéditos, junto a varios enfoques críticos sobre su obra.
1960. César Fernández Moreno publica su ensayo *Introducción a Macedonio Fernández* que incluye una extensa bibliografía sobre este autor de Horacio J. Becco.
1961. Se publica la antología *Macedonio Fernández*, compilada y prologada por Jorge Luis Borges.
1964. *Papeles de Macedonio Fernández*, compilación y prólogo de Adolfo de Obieta, aparece en la Editorial de la Universidad de Buenos Aires.

1965. El diario *El Mundo* publica en su suplemento literario una selección de esa antología.
1966. Se publican artículos de Macedonio Fernández en la revista *Testigo* y en el *Boletín* de la Sociedad Argentina de Escritores.
1967. Nueva edición de *Papeles de Recienvenido* y de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Primera edición de *Museo de la Novela de la Eterna*, donde se utiliza el texto de 1947 según la «Advertencia» de Adolfo de Obieta.
1968. Germán Leopoldo García publica *Hablan de Macedonio Fernández*, compilación de entrevistas efectuadas a diversos escritores que conocieron a Macedonio Fernández.
1970. Aparecen «Cartas de Macedonio Fernández a Gómez de la Serna» en la *Revista Iberoamericana* de Pittsburgh (U.S.A.).
1972. Se publican artículos inéditos de Macedonio con «Advertencia» de Adolfo de Obieta en *Hispanérica*, Maryland (U.S.A.). El suplemento literario de *Clarín* publica un anticipo de *Cuadernos de todo y nada*, libro editado ese mismo año.
1974. Publicaciones de artículos de Macedonio en los diarios *La Opinión* y *Clarín*. La revista *Crisis* da a conocer en diversos números cartas y fragmentos de su novela *Adriana Buenos Aires* que se publicará ese mismo año con ordenación y notas de Adolfo de Obieta en la colección de *Obras Completas*, ed. Corregidor. Se efectúan traducciones fragmentarias al francés, italiano, inglés, alemán y polaco. Investigaciones sobre su vida y obra por becarios europeos y norteamericanos.
1975. Aparece la segunda edición de *Museo de la Novela de la Eterna*, con ordenación y notas de Adolfo de Obieta, en la colección de *Obras Completas*, ed. Corregidor.
1976. Se publican cartas inéditas de Macedonio a sus amigos en el suplemento literario de *Clarín* y en la revista *Crisis*.

IV. HISTORIA DEL TEXTO

DELIMITACIÓN Y CIRCUNSTANCIAS

Nélida Salvador

DELIMITACIÓN Y CIRCUNSTANCIAS

Nélida Salvador

LECTURA CRÍTICA Y RECEPCIÓN DE LA OBRA

Nélida Salvador

EL PROYECTO NARRATIVO DE MACEDONIO

Jo Anne Engelbert

DELIMITACIÓN Y CIRCUNSTANCIAS

Nélida Salvador

Centrar la producción de *Museo de la Novela de la Eterna* en el marco histórico que condiciona la actividad literaria de su autor, supone abarcar una larga génesis creadora que se prolonga con intermitencias durante más de dos décadas. A partir de 1922 existen datos explícitos acerca de la preocupación de Macedonio Fernández por elaborar una novela paródica —finalmente denominada *Adriana Buenos Aires*— que pusiera en evidencia la irreversible caducidad de los procedimientos realistas afianzados en la narrativa argentina desde los últimos lustros del siglo XIX.

Este proyecto muchas veces anunciado se desarrollará casi paralelamente con los sucesivos manuscritos de *Museo* y alcanzará también una tardía publicación en 1974 que cierra de manera significativa la trayectoria iniciada cincuenta años atrás.¹ Entre uno y otro extremo de ese amplio período, innumerables acontecimientos políticos y sociales conforman las circunstancias inmediatas que pudieron incidir en la organización de un texto tan lento y minuciosamente meditado.

Es notoria, por otra parte, la persistencia que mantienen en dicha etapa algunas corrientes estéticas anteriores que desde comienzos de siglo entrecruzan actitudes polarizadoras frente a la realidad. Contraponiendo perspectivas referenciales que de la representación mimética del mundo circundante se proyectan a su invención simbólica, romanticismo, naturalismo y modernismo ejercen indudable predominio sobre los escritores argentinos que se destacan entre 1900 y 1930.

Aunque Macedonio se muestre indiferente a las instancias generacionales que aproximarían su discurso a la lírica modernista o a las diversificaciones que asume el realismo en las obras de ficción, no escapan a las modalidades expresivas de la época ni su prosa poética ni sus teorizaciones. Muchos pasajes de su correspondencia y los primeros artículos periodísticos señalan además su inclinación por la metafísica y los temas psicológicos —una constante básica e ininterrumpida

¹ *Adriana Buenos Aires, última novela mala*. Ordenación y notas de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Corregidor, 1974. *Obras completas*, vol. V.

de toda su creación posterior— que prevalecían ya en las reflexiones de sus contemporáneos.²

Las situaciones histórico-culturales que delimitan la actividad de Macedonio Fernández durante su período de máxima producción —en particular el que media entre 1925 y 1945— no gravitan fundamentalmente en los contenidos de la misma, pero condicionan de algún modo su elaboración. 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.³

Otros sucesos internacionales (la Revolución Rusa de 1917, que durante las décadas del 20 y del 30 alcanzó su mayor influencia externa; la gestación de nuevos tipos de gobierno en Alemania y en Italia; los altibajos políticos en España que desencadenarían la guerra civil; la crisis económica de Estados Unidos en 1929; etc.) son factores del ámbito mundial que modificarían sustancialmente las perspectivas vitales del hombre de la época. Estos hechos no sólo determinan definiciones ideológicas, actitudes de aceptación o de rechazo sino un proceso transformador de la cultura que se percibe en todos los órdenes de la creación artística y literaria.

En nuestro país todos esos movimientos que ocurren en Europa o en Estados Unidos reciben, por su parte, múltiples lecturas receptoras y una adaptación al propio condicionamiento histórico argentino. Cabe recordar que la obra de Macedonio se inscribe en esta etapa que analizamos entre dos períodos del gobierno radical (el de Marcelo T. de Alvear y la segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen)⁴ y las sucesivas revoluciones que se producen desde 1930. Dentro de ese contorno se desarrolla la renovación literaria de la década del 20, bifurcada en dos alas: la martinfierrista, que sigue la evolución de una ruptura estética centrada en su individualismo, y la de Boedo, que muestra la resonancia de las luchas sociales y de las transformaciones ideológicas en países sujetos a las estructuras comunitarias del marxismo.

Este proceso innovador se apagará hacia fines de la década, tal vez por agotamiento del propio impulso de sus participantes, pero además por los imprevistos cambios políticos que para entonces iban sucediéndose en la Argentina. A la elección de un nuevo presidente —recaída en Hipólito Yrigoyen— seguiría la frustración de este mandato, interrumpido bruscamente en 1930 con

² Cf. *Papeles antiguos (Escritos 1892-1907)*. Datos para una biografía, ordenación y notas de Adolfo de Obieta. Bibliografía completa por Nélica Salvador y Elena Ardissonne. Buenos Aires, Corregidor, 1981. *Obras completas*, vol. 1. *No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos metafísicos*. Advertencia de Adolfo de Obieta. Buenos Aires, Corregidor, 1990. *Obras completas*, vol. VIII.

³ Después de la edición póstuma de sus *Poemas* (1953), fueron apareciendo paulatinamente sus libros inéditos en la década del 60. Esta publicación culminará al organizarse sus *Obras completas* a partir de 1974, con la supervisión de su hijo, Adolfo de Obieta.

⁴ La actuación del radicalismo se inicia con la presidencia de Hipólito Yrigoyen (1916-1921), prosigue con la de Marcelo T. de Alvear (1922-1927) y queda interrumpida en 1930 cuando Yrigoyen llevaba cumplidos dos años de su segunda gestión presidencial (1928-1930).

el golpe militar encabezado por el general Uriburu. La década del 30 resultará casi un ciclo de transición después de la actitud transgresora y la fantasía utópica desenvuelta por los grupos de Florida y Boedo.⁵

Si bien la actividad literaria de Macedonio Fernández tuvo lejanos antecedentes en sus publicaciones periodísticas de comienzos de siglo, su definición estética se produce en la década del 20, en relación con los movimientos de vanguardia que afloran por ese tiempo. Sus colaboraciones en las revistas *Proa* y *Martín Fierro* marcan desde 1922 su verdadera iniciación como escritor. El carácter de «recién venido» al mundo literario está subrayado, a veces con intención humorística, en sus primeros artículos y en el título de su segundo libro, aparecido en 1929.

Quizá esta continua alusión a su condición de escritor que comienza su tarea literaria, se debía a la necesidad de dejar un testimonio explícito de su inexperiencia, de su total desconocimiento de los mecanismos externos que promueven las relaciones entre el autor, sus colegas, la crítica y el público lector.⁶ Hasta qué punto era Macedonio un escritor inexperto o un precursor del movimiento ultrafista como lo consideran algunos críticos de la época, no es fácil de verificar dado el fragmentarismo y la escasa puntualización cronológica de sus trabajos.⁷

La relación con el grupo vanguardista argentino, la colaboración en sus principales revistas, la asistencia a reuniones literarias y actos amistosos son un indicio significativo de su plena adhesión a una corriente artística con la que se sentía identificado. Sus reflexiones teóricas, dadas a conocer en distintas oportunidades durante la década del 30, nos ponen en contacto con una firme intención de ruptura ante las convenciones tradicionales y, sobre todo, ante la tendencia realista que regía la producción literaria de ese momento en nuestro medio.

Estos planteos previos poco sistemáticos, pero coherentemente renovadores, tienen estrecha correlación con los esbozos narrativos que venía desarrollando desde 1928 y que aparecerán resueltos casi totalmente en los manuscritos de 1948 que conservaría en su poder Adolfo de Obieta.⁸ Cuando el martinfierrismo dispersó de pronto sus inquietudes polémicas, la actividad de Macedonio Fernández se concentró en la creación poética y en la novelística. Ya había escrito sus dos primeros libros que precisamente se publicaron cuando cesaba el movimiento vanguardista.⁹

⁵ A partir de la revolución militar de 1930 se produce un marcado cambio de orientación política en la Argentina. Bajo sucesivos gobiernos de tendencia fascista y conservadora, se agudiza el antagonismo entre sectores de izquierda y de derecha, situación ideológica que define la actividad cultural de varias décadas. Cf. José Luis Romero, *Breve historia de la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Huemul-Crea, 1979, caps. X-XIV.

⁶ Cf. Macedonio Fernández, «Confesiones de un recién llegado al mundo literario; esforzados estudios y brillantes equivocaciones», en *Proa*, a. 1, n.º 1, agosto 1922. Jorge Luis Borges, «Macedonio Fernández, el Recienvenido, inédito aún», en *Proa*, a. 1, n.º 3, julio 1923.

⁷ Cf. Evar Méndez, «Macedonio Fernández, ¿un precursor del ultrafismo?», en *Martín Fierro*, 2a. ep., a. 2, n.º 14-15, enero 1925. Raúl Scalabrini Ortiz, «Macedonio Fernández, nuestro primer metafísico», en *Nosotros*, a. 22, vol. 60, n.º 228, mayo 1928.

⁸ Cf. Ana María Camblong, *Estudio preliminar de esta edición*.

⁹ Cf. *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1928, y *Papeles de Recienvenido*, Buenos Aires, Cuadernos del Plata, 1929.

Su conexión con Alberto Hidalgo, Leopoldo Marechal, Raúl Scalabrini Ortiz y César Tiempo, lo llevó a difundir algunas de sus propuestas innovadoras en las revistas *Pulso*, *Libra*, *Poesía*, *Carátula* y en ciertas audiciones radiofónicas. Evidentemente, al margen de estas manifestaciones externas divulgadas periodísticamente en esos años, la tarea fundamental del autor seguía siendo la elaboración de una nueva novela que reemplazara a la novela realista, mimética, basada en la representación de una realidad superficial, que predominaba en los gustos del público.

Por su parte los integrantes del movimiento vanguardista proseguirán su labor por caminos diversos, buscando la propia definición creadora. Borges, Molinari, Girondo, González Lanuza, Rojas Paz, entre otros, definirán sus rumbos en la narrativa, en la poesía y en el ensayo, pero no siempre de manera coincidente. Los participantes de la agrupación de Boedo se orientarán especialmente hacia la novelística siguiendo pautas ya prefijadas durante la etapa anterior y sin agregar excesivas novedades temáticas.

Sur (que incorporó a muchos de los martinfierristas), *Nosotros* (que a partir de su segunda etapa, 1936-1943, se identifica con las nuevas promociones), *Criterio* (donde se aglutinaban los escritores de orientación católica) y *Claridad* (que todavía seguía representando al sector boedista), son las publicaciones más representativas¹⁰ de una etapa de estabilidad y hasta de anquilosamiento después del proceso renovador que se operó en los años 20.

También para Macedonio Fernández resulta esa década un período de concentración en su tarea más absorbente: el proyecto de una *Novela buena* que produciría un cambio esencial en la narrativa conocida hasta entonces, junto a la *Novela mala* que, por contraste, mostraría magnificados todos los defectos de las historias de corte realista vigentes en esos años.¹¹

Las numerosas treguas a que sometió la redacción de ambas novelas pueden determinarse a partir de la confrontación de materiales —cartas, manuscritos, cuadernos— editados en la década del 70, que permiten interpretar mejor aquel extenso ciclo de gestación durante el cual Macedonio elaboraba paralelamente *Museo*, *Adriana Buenos Aires*, las teorías estéticas y sus poemas.¹²

Algunos relatos breves (publicados en revistas), que su hijo intercaló posteriormente en las ediciones de *Papeles de Recienvenido* de 1944 y 1966,

¹⁰ Héctor René Lafleur, Sergio Provenzano, Fernando Pedro Alonso, *Revistas literarias argentinas (1893-1960)*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación, 1962, cap. «La Nueva Generación, 1915-1939», pp. 55-161.

¹¹ En una nota a Ramón Gómez de la Serna, expresa Macedonio que había recobrado «el impulso de escribir otros libros: el tomo de *Una novela que comienza* y, de pronto, antes de que se retire el público (que suele ser muy confiado en los anuncios de Última Función), le sobrevendrán, a éste, *Continuación de la Nada*, la última novela mala —*Adriana Buenos Aires*— y la primera novela buena no serán la Doble Novela que según mi doctrina novelística, constituye o contiene el único procedimiento por el cual puede realizarse plenamente la novela de Belarte Conciencial, digna de *Nada*, Buenos Aires, Losada, 1944, p. 15).

¹² Cf. *Cuadernos de todo y nada*, Buenos Aires, Corregidor, 1972. *Epistolario*. Ordenación y notas de Alicia Borinsky, Buenos Aires, Corregidor, 1976. *Obras completas*, vol. II.

preanuncian ya una faceta poco frecuentada hasta entonces por el autor, pero que ha dejado sin embargo excelentes modelos de una nueva concepción del cuento. Quizá lo más destacable de ese período sean las constantes interrelaciones entre la actitud creadora y la teorización. Este aspecto, ya esbozado en *No toda es vigilia* a través de notas a pie de página, digresiones o paréntesis que interrumpían —a veces humorísticamente— el desarrollo del texto, se hace ahora más evidente como recurso programático. Al conocerse la última versión de *Museo* se advertirá que ese procedimiento intertextual es uno de los rasgos distintivos de la ruptura novelística de Macedonio.

La tendencia al análisis y a la reflexión (tan persistente en el discurso macedoniano) se desarrolla también como línea caracterizadora de toda esta década, subrayando un marcado interés por el ensayo, la crítica y la actitud polémica en torno a determinados temas, casi siempre de índole político-social. Basta recordar, en este sentido, los trabajos de Ezequiel Martínez Estrada, de Homero M. Guglielmini o Carlos Alberto Erro, que acentúan la predisposición al cuestionamiento de situaciones históricas que no había aparecido en etapas anteriores.¹³

No solamente a través de estudios antropológicos y planteos políticos se busca la definición de lo argentino o la contraposición de nuestros valores frente a los extranjeros. Dentro de la narrativa —así ocurre en novelas de Eduardo Mallea, Roger Pla o Max Dickman—, se incorporan como motivos inherentes a la ficción hechos que pertenecen a nuestra realidad.¹⁴ En este cambio de perspectiva influyen, ante todo, acontecimientos externos de hondo dramatismo y la inestabilidad política de la Argentina pero, además, circunstancias de agotamiento en ciertas modalidades expresivas (la poesía postmodernista, el realismo descriptivo, el teatro de costumbres), que se abren a otra temática y a nuevas fórmulas creadoras.

Este cuestionamiento de la realidad, que tiene ya antecedentes en Ricardo Rojas, José Ingenieros y Roberto Payró, alcanza ahora nuevas proyecciones hasta convertirse en una constante definitoria de esos años. Canal Feijóo, Mastronardi, Borges, Scalabrini Ortiz, bastan para destacar algunas líneas caracterizadoras de esta actitud analítica.¹⁵ Es preciso recordar también la influencia de ciertas visitas de filósofos o pensadores extranjeros (Ortega y Gasset, el conde de Keyserling, o Waldo Frank), que suscitaron numerosas réplicas con respecto a sus manifestaciones sobre la definición de lo argentino.¹⁶

¹³ Carlos Alberto Erro, *Medida del criollismo* (1929); Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa* (1933); Homero M. Guglielmini, *Temas existenciales* (1939). Cf. Jaime Rest: *Cuatro hipótesis sobre la Argentina*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1960.

¹⁴ Max Dickman, *Madre América* (1935); Eduardo Mallea, *La ciudad junto al río inmóvil* (1935); *Historia de una pasión argentina* (1939); Roger Pla, *Los robinsones* (1940).

¹⁵ Jorge Luis Borges, *El idioma de los argentinos* (1928), *Discusión* (1932); Raúl Scalabrini Ortiz, *El hombre que está solo y espera* (1931); Bernardo Canal Feijóo, *El reverso humorístico de la tristeza* (1940); Carlos Mastronardi, *Formas de la realidad nacional* (1961).

¹⁶ Cf. Roberto F. Giusti, «Los ensayos argentinos de Ortega y Gasset», en *Nosotros*, a. 24, vol. 67, *criolla* (1940); Carlos Mastronardi, «Hermann Keyserling. Reflexiones sobre su visita a nuestro país», en *Nosotros*, a. 23, vol. 64, n.º 241, junio 1929, Alfredo Colmo, «América hispana de Waldo Frank», en *Nosotros*, a. 25, vol. 73, n.º 270-271, noviembre-diciembre, 1931.

Seguíase cuestionando, todavía la autenticidad de *Don Segundo Sombra* en cuanto a su verdadera representación del gaucho de la pampa y a su arraigo telúrico. Sin embargo, esta novela había alcanzado para entonces varias ediciones y fue un modo de mostrar la conexión de un ámbito eminentemente argentino con técnicas y elementos expresivos de procedencia francesa.¹⁷ El desarrollo que alcanzó el ensayo en esta década se proyecta a la del 40 y será un signo específico de nuestra literatura en las décadas siguientes. Desde distinto enfoque los estudios críticos de Héctor A. Murena, Julio Mafud, David Viñas y Juan José Sebreli han aportado esclarecedores puntos de vista a esta indagación de nuestra propia ideosincrasia como cultura nacional.¹⁸

En medio de las situaciones contradictorias que arrancan de la crisis de 1930, Macedonio proseguía la redacción de sus dos novelas —*La Buena* y *la Mala*— y organizaba sus teorizaciones estéticas. Sin un ámbito de resonancia apropiado, sus especulaciones y el proyecto novelístico se limitaron, durante aquella década, a ocasionales publicaciones periódicas y a la elaboración¹⁹ de su futura obra. Resulta importante consultar la correspondencia que mantuvo durante estos años con amigos que lo alentaban en la prosecución de su labor experimental. (Se destacan entre ellos Ramón Gómez de la Serna, Luis Alberto Sánchez, Germán Arciniegas, Bernardo Canal Feijóo, Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal y Raúl Scalabrini Ortiz.)

A partir de 1940 se intensifica de nuevo la actividad «visible» de Macedonio Fernández. Aparecen sus libros *Una novela que comienza* (1940), *Papeles de Recienvenido: Continuación de la Nada* (1944), sus poemas (1940-1942). Estas obras que acercan al público textos ya conocidos junto a los inéditos, permiten abarcar de otro modo su concepción de un género literario —la novela— que se encontraba en crisis y en proceso evolutivo.

Precisamente de estas páginas surgen con mayor evidencia las dos preocupaciones básicas de todos esos años: sus reflexiones teóricas y la novelística. Surge además la coincidencia de ambos aspectos en una realización conjunta que abarcaría las técnicas y su elaboración. Por tal motivo, su proyecto no llegaría a definirse como novela sino como «museo» que de algún modo podría albergar estas novedosas precisiones acerca del género.

Mientras seguía elaborando casi paralelamente sus dos propuestas novelísticas, la actividad de Macedonio Fernández es incesante en todos esos años.

¹⁷ Cf. Ángela B. Dellepiane, *Introducción a Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, Madrid, Castalia, 1990, pp. 7-112. Ofelia Kovacci, *La pampa a través de Ricardo Güiraldes. Un intento de valoración de lo argentino*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1961.

¹⁸ Cf. Héctor A. Murena, *El pecado original de América* (1954); Julio Mafud, *El desarraigo argentino* (1959); Juan José Sebreli, *Martínez Estrada: una rebelión inútil* (1960); David Viñas, *La ferretería del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal* (1965). Véase además Rodolfo A. Borello, *El ensayo: 1930-1970. Capítulo. Historia de la Literatura Argentina*, n° 110, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

¹⁹ Cf. Macedonio Fernández, *Teorías. Ordenación y notas de Adolfo de Obieta*, Buenos Aires, Corregidor, 1974. *Obras completas*, vol. III. Macedonio Fernández, «Cartas a Alfonso Reyes, Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Ramón Gómez de la Serna y Luisa Sofovich», en *Crisis*, Buenos Aires, n° 15, julio 1974, pp. 25-27.

Parece recobrar la multiplicidad de matices creadores que lo habían vinculado en la década del 20 con la promoción vanguardista. Esta vez no se conecta directamente con un grupo generacional, aunque muchas de sus publicaciones aparezcan en revistas de ese tiempo. Cabe señalar especialmente varias de sus colaboraciones en la revista *Sur* que definen su «poemática del pensar» y su formulación del cuento que aparece dentro de un sistema de intertextualidad realmente sorpresivo e innovador.²⁰

El entorno cultural de esta década contribuyó también a la activa participación de Macedonio. Numerosas empresas editoriales daban a conocer ediciones de autores argentinos y traducciones de algunos extranjeros de indudable prestigio en Europa y en Estados Unidos: *Ulises* de Joyce, en traducción de Salas Subirat; *Ferdydurke* de Víctor Gombrowicz; una nueva edición de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Por otra parte, varias novelas de Virginia Woolf que iban apareciendo en la editorial Sudamericana, obras de William Faulkner, John Dos Passos, Franz Kafka, André Gide y otros escritores de la época comenzaban a divulgarse en nuestro medio.²¹

Una nueva concepción novelística, en la que predomina sobre todo el fragmentarismo y el uso de ciertas técnicas como el «fluir de la conciencia», va renovando en nuestros narradores la interpretación de aspectos de la realidad a partir de nuevos procedimientos de realización. *La invención de Morel* de Bioy Casares y *Adán Buenosayres* de Marechal, aparecidas en estos años, dan testimonio de ese cambio de actitud frente a los temas y los recursos de la novela.²²

También en el ámbito de la narración breve se producen cambios importantes: 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.²³ Será después Julio Cortázar quien llevará a su máximo logro, junto a Borges, esta modalidad donde se insertan matices tan diversos e inesperados.

Otro aspecto destacable de esta década fue la labor desarrollada en el campo de la investigación estilística por Amado Alonso (que residió durante varios años en la Argentina) en la cátedra universitaria. Se tradujeron obras importantes, se

²⁰ Macedonio Fernández, «Cirugía psíquica de extirpación», en *Sur*, Buenos Aires, a. 10, n° 84, setiembre 1941, pp. 30-38. «Poema de poesía del pensar», en *Sur*, Buenos Aires, a. 12, n° 108, setiembre 1943, pp. 43-51. Contiene: «Intento de esta poemática», «Metafísica-estética de este poema a la luna», «Poema al astro de luz memorial», «Poema a la memoria en lo astral».

²¹ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*. Traducción de Pedro Salinas. Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1944. Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1945.

²² Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1940. 2ª ed. James Joyce, *Ulises*. Traducción de J. Salas Subirat, Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1945.

²³ Cf. Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1940. (Incluye *Tantalia*, relato de Macedonio

Fernández). Nérida Salvador, «Proyecciones de lo fantástico en la literatura argentina», en *Sur*, Concepción del Uruguay, Entre Ríos, Argentina, n° 13-14, 1972.

divulgó la labor crítica de Vossler y de Spitzer que ponían su atención en aspectos del discurso narrativo que no habían sido analizados hasta entonces. Se van formando a la vez ciertos investigadores que tendrán oportunidad de efectuar una lectura más precisa y esclarecedora de los textos de autores argentinos.

Tal es el caso de Ana María Barrenechea, Julio C. Caillet-Bois, Enrique Anderson Imbert, Raimundo Lida, María Rosa Lida de Malkiel, entre otros. Se podría decir que tanto la actividad creadora como las posibilidades de lectura de esa producción literaria van alcanzando una madurez inusitada en nuestro ambiente. Contribuyen también en ese sentido la aparición de revistas especializadas y la conexión con otros centros de cultura internacionales, en particular después de 1945 cuando cesa la Guerra Mundial.²⁴

Durante sus últimos años y pese a la salud precaria, la producción creadora de Macedonio llega a su máxima plenitud, quizá por haber encontrado el entorno propicio que le permitió llevar a su culminación sus proyectos novelísticos y la colección de sus poesías completas, que aparecería en la década siguiente. Cambia también durante estos años la consideración del escritor y de su labor profesional, que pasa a ser estimada de un modo más amplio y con mayor repercusión a través de los medios masivos de comunicación. Aunque Macedonio no asistió a estos cambios fundamentales de la época tuvo, sin embargo, clara perspectiva de esas transformaciones. Se constituirá hacia entonces la denominada «generación del 40» que, a pesar de tener bases neorrománticas y en algunos casos particulares una raigambre telúrica muy acusada, fue sin embargo el epicentro de otro movimiento cultural de gran importancia que podría polarizarse con el que se desarrolló en la década del 20 en torno a la renovación vanguardista. En las postrimerías de esta corriente generacional del 40 incidirán rebotes surrealistas que se van a manifestar a través de determinados poetas —Enrique Molina, Aldo Pellegrini, Olga Orozco—, y que establecen una vibración renovadora que no se había advertido en nuestro medio durante varios años.²⁵

Macedonio Fernández estuvo ligado por varias razones a esta nueva promoción. En primer lugar, por la relación directa con su hijo Adolfo de Obieta, fundador de la revista *Papeles de Buenos Aires*,²⁶ que tuvo varios años de duración. En sus páginas encontraremos numerosos trabajos del autor que nos muestran una actitud cada vez más subversiva y desconcertante. Por otro lado, abundan también en estas páginas colaboraciones con pseudónimos que tienen muchas veces un sentido polémico o crítico ante situaciones de ese momento, que encontraban así una definición ambigua o no claramente expuesta.

²⁴ Véase *Homenaje al Instituto de Filología y Literatura Hispánica, Dr. Amado Alonso, en su cincuentenario (1923-1973)*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1975.

²⁵ Arturo Cambours Ocampo, *El problema de las generaciones literarias. Esquema de las últimas promociones argentinas*, Buenos Aires, Editorial A. Peña Lillo, 1963. Alberto Ponce de León, «Sobre la realidad de la Generación del 40», en *El 40*, n. 2, n. 6, invierno de 1953.

²⁶ En este periódico (dirigido por J. y A. de Obieta), que apareció entre 1943 y 1945, figuran numerosas colaboraciones de Macedonio Fernández —Laya, *Donde Solano Reyes era un vencido, Historia de la guerra total*, etc.— junto a las de escritores que alcanzarían gran notoriedad: Julio Cortázar, Felisberto Hernández y Ernesto Sábato, entre otros.

En esa época Macedonio residía con su hijo Adolfo, circunstancia que otorgó mayor estabilidad a su tarea creadora y abrió relaciones amistosas con jóvenes escritores que solían visitar la casa. A la constante afinidad con los miembros del grupo martinfierrista que aún seguía frecuentando (Borges, Marechal, Scalabrini Ortiz, Bernárdez, Peyrou, Petit de Murat, Girondo, Norah Lange, etc.), se añaden ahora algunos integrantes de la generación del 40 que le aportaron conexiones con las tendencias estéticas de ese momento.²⁷

La amistad con Marcos Fingerit, residente en La Plata, acentuó en Macedonio el retorno a su quehacer poético, postergado durante algún tiempo. Aparecieron así algunas colecciones que reúnen sus poemas anteriores y en la revista *Sur* se difundieron los más significativos: *Elena Bellamuerte* y *Poema de poesía del pensar*, donde define su concepción de una poesía esencialmente conceptual y ligada a las especulaciones metafísicas que definieron su actitud literaria.

Estas composiciones líricas, que fueron recopiladas durante sus últimos años, estaban preparadas para darse a conocer en México y en forma póstuma se publicaron en 1953 con un prólogo de Natalicio González, que tuvo a su cuidado la edición. De este modo se cierra una parábola creadora que abarcaba hasta ese momento la metafísica, la narrativa humorística, cierta novelística fragmentaria y la poesía. En forma dispersa, en publicaciones periódicas, había constancia de su preocupación por una nueva teoría estética y por una nueva técnica narrativa que debía suplantarse a formas de expresión ya caducas y agotadas.

La reflexión metafísica, tendiente a anular todo apoyo concreto, era en verdad la base irreversible de esas meditaciones que conducían, en última instancia, a un quehacer que anulaba las conexiones con la realidad inmediata para mostrarnos la proyección de otra realidad fundamental que otorgaba un sentido trascendente a la creación literaria. Esas propuestas esbozadas en publicaciones que alcanzaron a conocerse en vida de Macedonio tendrían su cabal realización en los manuscritos de *Museo de la Novela de la Eterna*, que los lectores pudieron conocer quince años más tarde; vale decir, hacia 1967, cuando se editaron por primera vez sus originales.²⁸

Esa publicación tan demorada permite reconstruir el largo itinerario de un pensamiento aparentemente fragmentario pero vertebrado, sin embargo, en torno a ese proyecto que no alcanzaba nunca la concreción oportuna. Tal vez por propia decisión del autor, que no se resolvía a confrontar su obra con los gustos de un público no preparado para recibirla. Por tal motivo podemos destacar que la actitud permanentemente transgresora de Macedonio se pone de relieve cada vez que hay un entorno que le permite alcanzar la proyección deseada.

²⁷ Cf. César Fernández Moreno, *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1967, cap. 12. «Contracampo del neorromanticismo». Miguel Ángel Gómez, «Macedonio o la espontaneidad», en *Clarín*, Buenos Aires, 1 noviembre 1951. Miguel Brasco, «Macedonio Fernández», en *Trimestral*, Santa Fe, n.º 4, octubre 1952.

²⁸ Cf. Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna*, Advertencia de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967. *Museo de la Novela de la Eterna. Primera novela buena*. Ordenación y notas de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Corregidor, 1975. *Obras Completas*, vol. VI.

Así ocurrió durante la década del 20 cuando su relación con los grupos vanguardistas le permitió lograr la realización de algunas obras ya demoradas (*No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, 1928) y la organización de un proyecto narrativo que se caracterizaba por su falta de organicidad y por su carácter fragmentario (*Papeles de Recienvenido*, 1929). Luego de un lapso de meditaciones y escritura fragmentaria, que no alcanzaron plena realización, nos brindará en 1941 un anticipo de ese proyecto todavía en gestación con *Una novela que comienza*.

Cuando alcance otra vez un contacto propicio como el que logró con la generación neorromántica y sus proyecciones surrealistas en la mitad de la década del 40, surgirá la realización definitiva de esta novela tan meditada y largamente demorada. Aunque no ha sido publicada durante su vida, la realización que alcanzó y el proyecto cobró un desarrollo que satisfacía en parte las continuas rectificaciones del autor. Nos dan prueba de ese logro muchas de sus anotaciones y algunos esbozos teóricos que confirman una instancia renovadora con la que Macedonio alcanzó carácter de verdadero anticipador de una ruptura novelística que se lograría plenamente en Latinoamérica después de varios años, es decir, durante la década del 60.

Paradójicamente esta novela, que no se dio a conocer en su momento de concreción, tuvo la acogida más oportuna en el momento de su publicación. Cuando Rulfo, García Márquez, Arreola, Carpentier, Cortázar, Vargas Llosa, adquirirían su máximo poder de irradiación con una tentativa nueva que de algún modo concentraba en una realidad mágica la percepción de los hechos concretos con la transparencia de una visión eterna del mundo,²⁹ *Museo de la Novela de la Eterna* aparecía mostrando todas las posibilidades de una nueva manera de narrar no prevista hasta ese entonces.

En este sentido la tarea de Macedonio tuvo una proyección verdaderamente futura que le permitió renacer en un tiempo en que la recepción de su obra tuvo la máxima posibilidad de entendimiento. La búsqueda de nuevos procedimientos expresivos que intentaba desde sus primeros relatos, debió atravesar por sucesivas etapas. La de un vanguardismo atento a elementos metafóricos y a rupturas sorprendidas que no pasaban por una renovación raigal. La de un encuentro con conexiones nunca resueltas totalmente (el surrealismo en sus búsquedas más profundas y abarcadoras) que lograría cuando se desarrolló en nuestro medio la generación neorromántica.

La relación con Gómez de la Serna resultó fundamental es este rebrote de instancias renovadoras, ya que alentó persuasivamente sus dudas y vacilaciones.³⁰ Otro tanto ocurrió con la amistad de Gironde, la de Fernández Latour, Canal Feijóo y César Tiempo. La actitud estética de Macedonio Fernández podría describirse como la de un individualismo peculiar y aparentemente inconciliable con cualquier corriente estética definida por cánones expresivos o manifiestos

²⁹ Cf. Iván Schulman, *Coloquio sobre la novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967. Emir Rodríguez Monegal, *Narradores de esta América*, Buenos Aires, Alfa, 1975.

³⁰ Cf. «Cartas de Macedonio Fernández a Gómez de la Serna». Introducción de Alicia Borinsky, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. 36, n° 70, enero-marzo 1970, pp. 101-123.

artísticos. Su intento antirrealista, antirretórico y anticonvencional excede todo parcelamiento cronológico y escuela determinada.

Es una posición eminentemente personal, fundamentada en preocupaciones metafísicas de hondo arraigo en su pensamiento juvenil. Esta base filosófica sostiene sus meditaciones estéticas e impulsa su actitud renovadora dentro de un amplio espectro creador que no alcanza solamente a la novelística sino a una concepción totalmente nueva del quehacer literario.³¹ Estos propósitos de renovación se encuentran explicitados en sus teorías y, aunque no tienen un desarrollo orgánico ni completamente elaborado, dan las pautas definitorias de lo que fue su actividad básica: la poética, la humorística, la novelística.

Quizá su intento más logrado estuvo en el campo de la narrativa porque su proyecto innovador coincidió plenamente con un movimiento de ruptura que se da en la época postmoderna y que correlaciona su fragmentarismo, su anulación de toda conexión lógica, con los elementos renovadores que se dan en esta etapa. La ruptura estética de Macedonio excedió los límites renovadores de su época y alcanzó una futuridad que le otorga incesante permanencia. Porque no se basa en un quebrantamiento superficial de valores consagrados, en un cambio epidérmico, sino en una honda fragmentación de procedimientos de expresión que tratan de modificar —desde un punto de vista metafísico— la concepción de la creación literaria.³²

La coincidencia de Macedonio Fernández con la actitud transgresora de ciertas promociones literarias argentinas no significa, sin embargo, su total adhesión a esos principios. Su discurso mantiene siempre rasgos particulares que lo separan netamente de la escritura del grupo martinfierrista o de las modalidades expresivas de los neorrománticos. Es importante destacar su individualismo y el carácter personal de su producción literaria, no solamente en cuanto a la temática que albergó sino a los procedimientos estilísticos que, sin buscarlos en forma deliberada, caracterizan muy peculiarmente a un escritor que se mantuvo alejado de todos los contactos generacionales.

Basta recordar que no obstante su coetaneidad con Lugones, Larreta o Florencio Sánchez y su cercanía a otros escritores como Carriego, Lynch, Güiraldes, en ningún momento frecuentó círculos literarios hasta la década de 1920; sus contactos con la literatura partieron de una elección propia que lo acercó más a ciertos creadores extranjeros que a la lectura de sus contemporáneos argentinos.³³ Por otra parte, su definición como escritor es tardía en cuanto a la elección de una temática o un modo específico de expresión.

Sus primeros trabajos literarios, dados a conocer en periódicos a principios de siglo, que su hijo recopiló en la edición de *Papeles antiguos*, nos muestran

³¹ Cf. Juan Carlos Foix, *Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Bonum, 1974. Bernardo Canal Feijóo, «Donde las palabras se juntan», en su *Lugones y el destino trágico*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1976, pp. 111-116.

³² Cf. Roberto Echavarrén, «La estética de Macedonio Fernández», en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n° 106-107, enero-junio 1979, pp. 93-100. Flora Schiminovich, *La obra de Macedonio Fernández: una lectura surrealista*, Madrid, Editorial Pliegos, 1986.

³³ Cf. Adolfo de Obieta, «Mi padre, Macedonio Fernández», en *Revista de la Universidad de la Plata*, n° 3, enero-marzo 1968. *Epistolario*. Buenos Aires, Corregidor, 1976.

a un autor con características muy cercanas a la prosa de la generación del 80, particularmente a la de Eduardo Wilde. Es decir, con un cierto tono humorístico y una gran sagacidad para tocar aspectos de la vida cotidiana.

Es probable que esta facilidad de observación de situaciones y la forma entre irónica y desintegradora de captar la realidad haya sido el fundamento de los trabajos que a modo de artículos o relatos breves, fragmentarios, fue publicando en las revistas de la etapa de vanguardia y que luego de alguna manera aparecieron unificados en *Papeles de Recienvenido*. Desde su juventud se mantuvo alejado de contactos estéticos (naturalismo, modernismo, realismo, sencillismo), pero atento siempre a sus preferencias particulares, dúctil perspectiva de análisis.

En muchos de sus escritos se califica como pensador («Pensador corto», «Pensador poco», «Pensador de Buenos Aires», etc.) más que como escritor: siempre se estimó como un autor que iniciaba su actividad ficticia, un «escritor de comienzos», «un escritor a la vista», pero no totalmente integrado con la materia específica que intentaba organizar.³⁴ Sin embargo, esa constante autocrítica que caracteriza toda su obra y que lo define como un teorizador que busca aplicar sus principios en la propia creación literaria, define más que ningún otro rasgo su permanente originalidad.

Estos procedimientos son los que destacaron de inmediato los integrantes del grupo martinfierrista (en particular Borges, Marechal, Gironde), al punto de aceptar su magisterio y su ejemplaridad en abiertas manifestaciones. Posteriormente algunos escritores de la generación neorromántica admitieron también esta influencia indudable que ejerció la actitud de Macedonio Fernández al desentenderse de condicionamientos retóricos y de toda fórmula convencional.

Julio Cortázar, que desarrolla su labor narrativa al margen de grupos generacionales —como Macedonio—, tuvo muy en cuenta recursos de su labor narrativa y pudo aplicarlos en su momento de madurez en obras como *Rayuela*, *62 Modelo para armar* o *La vuelta al día en 80 mundos*.³⁵ Las promociones posteriores a 1950 que reconocieron en Macedonio a un escritor «absolutamente genial», dejaron testimonios del legado que esa lectura les suministró: Eduardo Gudiño Kieffer, Juan Carlos Martini Real, Horacio Salas, Germán García, Ricardo Piglia, entre otros, han admitido sus contactos con Macedonio Fernández y la incidencia de algunos de sus planteos estilísticos.

Esos renovados encuentros generacionales que multiplican la posibilidad de lecturas sucesivas, demuestran que la obra de Macedonio Fernández no se encontraba ubicada en una línea estética única, sino abierta a la polifacética absorción de un mundo que pretendía abarcar en todas sus dimensiones. Nunca aceptó las imposiciones culturales de su propia generación, ni siquiera la de ciertos movimientos en los que participó fervorosamente.

³⁴ Macedonio Fernández, «El Pensador Poco se despliega», en *Papeles de Buenos Aires*, n.º 3, abril 1944, no paginado.

³⁵ Ya desde *Historias de cronopios y de famas*, Buenos Aires, Minotauro, 1962, se advierte la actitud anticonvencional de Cortázar, plenamente definida en sus novelas: *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963; *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI Editores, 1967; *62 Modelo para armar*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

Macedonio se situó más allá de las vanguardias, de la modernidad o la postmodernidad, en su propio círculo creador que, a pesar de estar centrado en la irradiación de un pensamiento muy particular, se abría hacia múltiples zonas de la invención literaria y entrecruzaba aspectos nunca previstos hasta ese momento: poesía, filosofía, humor, teorizaciones sobre la propia obra y sobre todo con un total desenfado para quebrantar los moldes que hasta entonces se habían instituido como inquebrantables.

LECTURA CRÍTICA Y RECEPCIÓN DE LA OBRA

Nélida Salvador

El largo proceso de elaboración de esta novela y su divulgación parcial a partir de sucesivas publicaciones periódicas dadas a conocer en el país y en el extranjero, fue extendiendo paulatinamente el «horizonte de expectativas» de los lectores de la época ante un experimento narrativo que pretendía quebrantar los modelos tradicionales del género. El abundante intercambio epistolar que mantuvo Macedonio Fernández durante el periodo de gestación de su obra (1928-1948 aproximadamente) subraya además su cautelosa actitud frente a opiniones tan autorizadas como las de Ramón Gómez de la Serna, Germán Arciniegas o Luis Alberto Sánchez, con quienes sostenía asidua relación por ese tiempo.

Al exponer en algunas de esas cartas sus dudas y vacilaciones ratifica sin embargo, más de una vez, novedosas propuestas teóricas y hace notar su preocupación por las derivaciones ulteriores que podría alcanzar la ya denominada *Novela de la Eterna*. Es probable que ese control autorreflexivo —rasgo permanente de todo su quehacer literario— y la carencia de un ámbito de recepción propicio en esos años donde predominaba aún la tendencia realista —con autores tan destacados como Payró, Gálvez, Lynch y hasta el propio Horacio Quiroga—, hayan motivado la constante postergación de un proyecto creador de tan audaz envergadura.

De cualquier modo resulta evidente la atención que Macedonio prodigaba a este intento narrativo, de ahí que en reiteradas oportunidades haya anticipado pasajes del texto o se haya referido a él de manera específica. La publicación en 1941 de *Una novela que comienza*¹ es un preanuncio válidamente representativo de la rara fusión de elementos que constituirían su futura novela. Puede deducirse de esta versión incompleta, que el autor quizá no llegó a elaborar totalmente los materiales que Luis Alberto Sánchez le solicitaba para ser editados en Santiago

¹ *Una novela que comienza*. Prólogo de Luis Alberto Sánchez, Santiago de Chile, Ercilla, c. 1940, port. 1941.

de Chile y recopiló aquellos capítulos que le parecieron más coherentes o apropiados. A esta circunstancia responde la denominación de una novela que empieza, que está todavía, aunque resulte paradójico, en camino de realización.

Imprevistamente, el público de la década del cuarenta tuvo ocasión de encontrarse con una ambigua narración que encubría múltiples incógnitas bajo la aparente simplicidad de su trama y correlaciones intertextuales mucho más amplias y dispersas. Algunos de esos pasajes habían ido apareciendo ya en revistas de poca divulgación o muy breve trayectoria —*Libra*, *Poesía*, *Destiempo*, *Columna*— y no tuvieron una repercusión muy intensa en los lectores de la época. Los fragmentos incluidos en *Una novela que comienza* permiten entonces vislumbrar, a colegas, amigos y críticos seguidores de la obra de Macedonio, un rumbo inesperado y a veces desconcertante dentro de su actividad creadora.

Los comentarios y las reseñas inmediatas a la publicación de este libro (sobresalen las de Eduardo González Lanuza en *Sur*, Luis Emilio Soto en *Argentina Libre* y Gilberto González Contreras en la *Revista Iberoamericana* de Pittsburgh), detienen su análisis en las novedades técnicas y expresivas del texto, sin abarcar aún la totalidad de sus propósitos renovadores.²

La segunda edición de *Papeles de Recienvenido*, seguida de *Continuación de la Nada* (1944),³ orientó la atención de críticos y lectores hacia actitudes de Macedonio Fernández ya expuestas en sus libros anteriores: particularmente el humorismo, la fragmentación continua del discurso y la notoria insistencia en una representación de la realidad distorsionada y caótica, cuyos lineamientos básicos partían de la elaboración filosófica que había precedido a sus relatos (*No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, 1928).

Casi todas las apreciaciones críticas de variado nivel que se difunden en diversos periódicos y revistas de ese tiempo, centran su enfoque en la temática humorística o en las meditaciones filosóficas que pueden advertirse en su obra hasta considerarlas como dos sectores excluyentes de su original propuesta literaria.

Es preciso recordar que sus publicaciones iniciales aparecidas a fines del siglo pasado eran de carácter heterogéneo y no revelaban a un escritor formado. Por ese motivo no hay opiniones valorativas importantes sobre esa primera etapa. En cambio, después de su acercamiento al grupo ultraísta se manifiesta el creciente interés de la crítica por una obra tan sorpresiva y difícilmente conectable con las corrientes estéticas que venían desarrollándose hasta ese momento en la Argentina.

Su personalidad despertó de inmediato la atención de Borges y el grupo que lo rodeaba y —como lo han manifestado muchos de esos autores— las charlas que realizaba Macedonio aun antes de ser conocido como escritor, mostraban a un

² Cf. Eduardo González Lanuza, «Macedonio Fernández: *Una novela que comienza*», en *Sur*, Buenos Aires, a. 10, n° 79, abr. 1941, pp. 115-118. Luis Emilio Soto, «Macedonio Fernández inventa el prólogo novelado», en *Argentina Libre*, Buenos Aires, 1941. Gilberto González Contreras, «Una novela que comienza, por Macedonio Fernández», Santiago de Chile, Ercilla, 1941, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. 7, n° 14, feb. 1944, pp. 441-442.

³ *Papeles de Recienvenido; Continuación de la Nada*. Prólogo de Ramón Gómez de la Serna, Buenos Aires, Losada, 1944 (Incluye el ensayo «Para una teoría de la humorística», inédito hasta entonces).

observador del mundo verdaderamente excepcional, con una cosmovisión peculiarísima, que no se ajustaba a las convenciones de ningún movimiento cultural en vigencia.

Desde las primeras colaboraciones en *Proa* sobresale su modalidad expresiva de problemática nada habitual, que comienza a recibir comentarios críticos sobre su producción todavía inédita (Evar Méndez en el periódico *Martín Fierro*, Guillermo de Torre en *La Gaceta Literaria* de Madrid). Por otra parte, ya esos trabajos demuestran ciertas líneas de pensamiento y de elaboración que serán fundamentales a lo largo de toda su obra: artículos con implicaciones filosóficas que se relacionaban con lo que después recogió su primer libro y relatos fragmentarios donde la captación de aspectos insólitos de la realidad otorgaba a su prosa matices humorísticos desconocidos en nuestro medio.

Cuando empieza a decrecer el impulso editorial del vanguardismo, participa en otras publicaciones del país y del extranjero y se va relacionando a través de su correspondencia con varios escritores latinoamericanos, hecho que aumenta considerablemente el área de expansión de su labor creadora. Publicados los dos primeros libros, su actividad se encamina hacia reflexiones estéticas que suscitan a la vez numerosos cambios de opinión durante la década del 30. Esta etapa no es muy fructífera en cuanto a la realización de una tarea orgánica, pero va abriendo su perspectiva literaria hacia otros centros de interés: la novelística y la teorización estética.

Entre tanto, las revistas más importantes de la época —algunas de nivel universitario— seguían ocupándose de sus primeras obras y particularmente de dos aspectos: la extraña temática de sus relatos (que formalmente producían desconcierto por su discontinuidad) y su original actitud filosófica, analizada ya por Carlos Astrada, Miguel Ángel Villasoro y otros pensadores argentinos. A medida que sus inquietudes derivan hacia reflexiones teóricas y hacia la proyección de un nuevo modelo novelístico, totalmente apartado de la narrativa tradicional, la crítica se mantendrá prudente durante esos años ante una modalidad todavía no definida.

La aparición de algunas series de sus poemas en La Plata durante la década del 40 y la posterior compilación poética que se dio a publicidad poco después de su muerte, en México,⁴ acercaron también las investigaciones de ciertos críticos de la época —Juan Carlos Ghiano, entre otros— hacia su quehacer lírico. Cabe observar que las especulaciones teóricas y los intentos novelísticos, tan repetidamente anunciados por Macedonio Fernández, no se tomaron demasiado en cuenta hasta que se conoció la edición póstuma de *Museo de la Novela de la Eterna*.

Este acontecimiento puso a la vista relaciones insospechadas entre los proyectos, los anuncios, las reflexiones de tipo teórico y la efectiva concreción lograda en un texto de características insólitas, que desconcertó y deslumbró al

⁴ Cf. Elena Bellamonte, La Plata, Hipocampo, 1940, no paginado (Cuadernos del Nadir). —*Muerte es beldad*, poemas, La Plata, M.F., 1942, no paginado, ed. de 83 ejemplares. Talleres Gráficos El Sol, La Plata. Incluye poemas que aparecieron en *Rev. Guaranía*, n° 2, ag. 1942. —*Poemas*. Prólogo de Natalicio González, México, Guaranía, 1953.

mismo tiempo a los lectores que tuvieron acceso a esas páginas después de 1967. La paralela reedición de *Papeles de Recienvenido* y *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* permitió, durante esa época, una confrontación más eficaz y minuciosa de los planteos desarrollados por Macedonio entre 1928 y 1953; vale decir que abarcaban una tarea vasta, múltiple y heterogénea, de veinticinco años.⁵

De este modo, aspectos disímiles y aparentemente inconexos, como los que representaban sus concepciones idealistas, la invención humorística y una poemática esencial, fundamentalmente especulativa, hallan real y auténtica conexión a la luz de nuevas posibilidades de lectura desde la insospechada congruencia de los sucesivos prólogos que preceden a *Museo de la Novela de la Eterna*.

A partir de estas publicaciones se acelera el interés crítico por la obra de Macedonio Fernández, que había tenido hasta entonces ocasionales investigadores desde la perspectiva de aquellos libros tan escasamente difundidos o reservados casi siempre a un grupo de amigos que seguía celebrándolo en los aspectos anecdóticos más llamativos de su personalidad.⁶

Ahora se reparará en la riqueza polifónica de su obra, las tentativas de observación se detendrán en los textos mismos y en la resonancia extraña y radicalmente novedosa que surge de ese entramado caprichoso y difícil de entender por momentos. Dentro de esta disímil concentración de elementos funcionalmente válidos, cada uno en su propia área de expresión —filosofía, humorística, teoría—, *Museo de la Novela de la Eterna* fue el nexo de unión que le dio un significado total a la obra de Macedonio.

Se iluminó de pronto ese largo recorrido, ese ir y venir de ensayos, rectificaciones, de incesantes búsquedas transformadoras. En un proceso de cambio que intentaba su propia manera de expresión —refutando estilos remanidos, restricciones ya inaceptables y tratando de encontrar una relación nueva entre las cosas y las palabras—, este libro codifica el mensaje efectivo que puede lograr un escritor a lo largo de su experiencia creadora.

No debe soslayarse, en ese cambio de actitud receptiva que se operó en el ámbito literario argentino y que se propagó muy pronto a otros centros culturales —especialmente a los de Estados Unidos y a algunos países latinoamericanos—, el hecho de que hubiesen evolucionado de modo sustancial las tendencias estéticas predominantes en la etapa de gestación del proyecto novelístico de Macedonio.

Desde comienzos de 1960 grandes transformaciones se produjeron en los gustos del público y en la definición expresiva de poetas y narradores. La crisis de la Segunda Guerra Mundial provocará una total distorsión de las concepciones imperantes hasta la primera mitad del siglo. El paso hacia la postmodernidad se advierte en la ruptura generalizada de principios artísticos y delimitaciones

⁵ Cf. *Papeles de Recienvenido*, Poemas, Relatos, Cuentos, Miscelánea. Advertencia de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1966. *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* y otras escritas, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

⁶ Cf. Alberto Pineta, «Macedonio Fernández, un hombre misterioso y genial», en su *Vez de memoria: tres décadas de literatura y periodismo en una autobiografía*. Los grupos de Boedo y Florida, Buenos Aires, A. Zamora, 1962; Vicente Tripoli, *Macedonio Fernández, esbozo de una inteligencia*, Bs. As., Colombo, 1964.

formales durante las décadas del 60 y del 70. El «teatro del absurdo», la «antipoesía», «la nueva novela», no son más que manifestaciones parciales de ese momento de quiebra, de perplejidad y de total incoherencia ante condicionantes culturales que ahora resultan caducos y faltos de sentido.⁷

Cabe reflexionar que si Macedonio hubiese publicado *Museo de la Novela de la Eterna* antes de su muerte, en plena época de postguerra, la aceptación del público hubiera sido contradictoria y acaso de absoluta indiferencia frente a una novela aparentemente falta de conexión lógica y de secuencia narrativa. Basta recordar la escasa aceptación que tuvieron en esos años los relatos de Roberto Arlt o la frialdad que recibió a *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal en 1948, cuyos propósitos innovadores alcanzaron después de varios lustros la estimación crítica que merecían.⁸

La postergada publicación de *Museo* ha sido, paradójicamente, su logro más eficaz: el modo de encontrar la temporalidad y el contorno exterior que le correspondían. En esta era de fragmentarismo y transformaciones incesantes se imponen no sólo distintas modalidades de expresión sino nuevas maneras de interpretación. Los avances de la crítica, la apertura hacia otras formas de acercamiento al texto, constituyeron también para la obra de Macedonio Fernández, el momento más oportuno de aproximación a su lectura.⁹ No sorprende entonces que estos libros se transformaran en *best-sellers*, que se produjeran sucesivas ediciones en poco tiempo y que se llegara, en la década siguiente, a la organización de sus *Obras completas*.

La valorización del grupo martinfierrista, a partir de 1960, fue otro modo de reactualizar la obra de Macedonio Fernández y de encontrarle ignoradas conexiones con etapas generacionales que, en verdad, no le correspondían cronológicamente. Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Francisco Luis Bernárdez, Eduardo González Lanuza y Ulises Petit de Murat, entre otros, efectuaron durante ese período, a través de entrevistas, encuestas y homenajes a Macedonio, una evocación de su personalidad que casi siempre giraba sobre el eje de las relaciones personales y amistosas, pero que puso de relieve la gravitación importantísima que ejerció este autor sobre aquellas promociones literarias durante la época de mayor expansión del vanguardismo argentino.

Se advierten, por otra parte, las conexiones que mantuvo —aunque no se tratara de una participación activa durante la década del 40 con ciertos integrantes del grupo poético que se constituyó en nuestro medio, bajo la influencia estética del

⁷ John Barth, «La literatura postmoderna», en *Rev. Espacios de crítica y producción*, n° 4/5, nov.-dic. 1986, Universidad de Buenos Aires.

⁸ Cabe mencionar entre las primeras novelas de Roberto Arlt, *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931).

⁹ El desarrollo de la «nouvelle critique» en Francia durante la segunda postguerra concentró en París a numerosos investigadores (R. Jacobson, T. Todorov, R. Barthes, G. Genette, etc.) que afianzaron la metodología de la crítica textual a partir de los planteos elaborados en Praga por el grupo formalista. Paralelamente se desarrolla en Estados Unidos el *New Criticism* que encara asimismo el acercamiento crítico tomando como base los modelos lingüísticos. Ambas corrientes alcanzarán rápida expansión en Latinoamérica y modificarán sustancialmente los enfoques literarios entre 1960 y 1970. Cf. Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Ed. du Seuil, París, 1979.

neorromanticismo. Especialmente César Fernández Moreno fue uno de los escritores que por su permanente dedicación a la crítica y su contacto con grupos anteriores y posteriores a su propio núcleo, pudo establecer interrelaciones que mantuvieron la continuidad esencial del magisterio que tuvo Macedonio Fernández en los años de su aparente ocaso, cuando, por diversas razones, permaneció alejado de los círculos literarios.

La vinculación de César Fernández Moreno con Adolfo de Obieta¹⁰ —el hijo de Macedonio, que se ha encargado posteriormente de organizar y publicar toda la obra inédita dispersa de su padre—, hizo que su conocimiento de proyectos y del material que aún permanecía sin editar fuese más efectivo que el de cualquier otro investigador de esos años. No es casual que el primer enfoque orgánico sobre la producción literaria de Macedonio se deba a César Fernández Moreno cuando dio a conocer, en 1960, un estudio que abarcaba no solamente datos biográficos sino una apreciación muy importante sobre la obra total de este autor y su correlación con los grupos vanguardistas argentinos. Incorporaba además una bibliografía de Horacio J. Becco que, en ese momento, reunía datos muy importantes sobre la obra de Macedonio.¹¹

Ya en 1953 la revista *Buenos Aires Literaria*, cuyo directorio estaba constituido por varios miembros del grupo neorromántico, dedicó un número conmemorativo en homenaje a la memoria de Macedonio Fernández, fallecido en 1952. En este volumen se rescata la influencia personal de Macedonio Fernández y su prestigiosa labor creadora a través de fervorosas colaboraciones de Vicente Barbieri, Daniel Devoto, Antonio Pagés Larraya, Enrique Fernández Latour, entre otros.

Un trabajo que se detiene con agudeza y minuciosidad en aspectos de su narrativa —donde no se perfilaba aún la novelística— es el de Ana María Barrenechea, quien enfoca el humorismo y su relación con la nada en *Papeles de Recienvenido*. La revista, de amplia divulgación en esos años, permitió conformar una imagen más completa del autor y apreciar la preponderancia que ejerció no solamente en el grupo ultraísta y martinfierrista de la década del 20, sino sobre los escritores que casi veinte años después conformarían una de las generaciones más importantes en la Argentina.¹²

Si se efectúa un balance de las apreciaciones críticas sobre la obra macedoniana hasta 1953, puede observarse el predominio de comentarios circunstanciales que rodean la aparición de cada uno de sus libros, en revistas de amplia resonancia en nuestro medio, como *Nosotros*, *Sur* o *Criterio*, y en los suplementos literarios de *La Nación* y *La Prensa*. La humorística, la poesía y la reflexión filosófica son los temas predominantes en estas publicaciones de donde surge la figura del escritor centrado en su preocupación metafísica y con ciertos rasgos de humor desconcertantes e insólitos dentro de la narrativa de la época.

¹⁰ Cf. Luis Roberto Cobos, «Entrevista a A. de Obieta en busca de Macedonio Fernández», en *El intransigente*, Salta, 1º abr. 1967. Manuel Peyrou y otros, «La imagen secreta de Macedonio Fernández», entrevistas, en *Adán*, Buenos Aires, nº 20, marzo 1968, pp. 60-64.

¹¹ César Fernández Moreno, *Introducción a Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Talía, 1960.

¹² *Buenos Aires Literaria*, a. 1, nº 9, junio 1953 (Número dedicado íntegramente a Macedonio Fernández).

Cabe señalar también la repercusión de su obra en varios países latinoamericanos: Cuba, Colombia, Chile, Perú, Costa Rica, México (donde acababan de aparecer sus *Poetas completas*) y sobre todo en Uruguay donde el periódico *Marcha* y la revista *Número* de Montevideo, le dedicaron importantes artículos con la colaboración tan prestigiosa de César Fernández Moreno y Emir Rodríguez Monegal junto a otros autores.

Este último destacó la relación entre Borges y Macedonio Fernández, e hizo notar la función orientadora que asumió el pensamiento macedoniano sobre la posición juvenil de Borges. Las implicaciones de esta influencia, reconocidas más de una vez por el mismo Borges, han ido acentuándose a lo largo de los últimos años y han llegado a adquirir a veces proporciones de controversia, particularmente en algunos autores que se empeñan en desestimar la originalidad de la obra borgeana.

Alrededor de 1960, con motivo de las celebraciones del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo, se inician publicaciones selectivas auspiciadas por el Ministerio de Educación, que rescatan la obra de numerosos escritores de las décadas del 20 y del 30 en la Argentina. En este sentido, la revalorización de la etapa vanguardista que efectuaron Eduardo González Lanuza y Cayetano Córdova Iturburu, puso de manifiesto la incidencia de las reflexiones macedonianas en muchas de las novedades expresivas de esa época, a tal punto que llegarían a ubicarlo como un verdadero precursor del ultraísmo.¹³

Este aspecto había sido subrayado en su momento por algunos trabajos de Evar Méndez e Idelfonso Pereda Valdés, que lograron difundirse en el exterior.

Indudablemente, dentro de esa colección, uno de los libros que alcanzó mayor relevancia fue la muestra antológica que efectuó Jorge Luis Borges sobre la obra de Macedonio Fernández. Es necesario rescatar muchos conceptos del Prólogo que acompaña a esta selección, porque allí están reunidas ciertas claves que permitirán abordar la escritura de Macedonio con otros rumbos de comprensión no previstos hasta este momento. Se destaca, además, la preferencia de Borges por determinados aspectos de su quehacer literario que establecerán pautas muy decisivas para la interpretación crítica posterior.¹⁴

Por esos años se editan también dos selecciones que alcanzarían amplia repercusión: la realizada por Adolfo de Obieta para la Editorial Eudeba, con un título evocativo: *Papeles de Macedonio Fernández*, y precedida de un prólogo preciso y orientador acerca de la producción literaria de su padre; la de Carlos Mastronardi, publicada por el Centro Editor de América Latina, que abarca algunos relatos poco conocidos de Macedonio Fernández.¹⁵

¹³ Eduardo González Lanuza, *Los martinfierristas*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación, 1961. —Cayetano Córdova Iturburu, *La revolución martinfierrista*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación, 1962.

¹⁴ *Macedonio Fernández* (Selección y prólogo de Jorge Luis Borges), Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

¹⁵ Macedonio Fernández, *Papeles de Macedonio Fernández*, Presentación y selección de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Eudeba, 1964. —Macedonio Fernández, *Selección de escritos*, compilación de Carlos Mastronardi, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina 1968.

Estas compilaciones parciales de la obra de Macedonio permiten un acercamiento a su actividad literaria y rescatan ciertos textos desconocidos hasta 1960 por muchos integrantes de las generaciones más jóvenes. Casi todos los libros de Macedonio Fernández, editados en vida, se encontraban ya agotados. Las referencias críticas permanecían en revistas muchas veces inaccesibles: era preciso reencontrar nuevas perspectivas de análisis que llevaran a un conocimiento más cabal de su obra.

Su relación con el movimiento martinfierrista y la aceptada influencia sobre la actividad de Borges, Marechal y otros integrantes del grupo, hacían necesaria una relectura y un esclarecimiento de las verdaderas implicaciones de esa ejemplaridad. Estaba preparado el ámbito de recepción para que después de 1965, cuando el Centro Editor de América Latina propició la reedición de sus obras, encontrara un acogimiento masivo y fervoroso de los lectores de esa década.

Papeles de Recienvenido. No toda es vigilia la de los ojos abiertos, anunciaron la aparición de la obra inédita por todos aguardada. Cuando se dio a conocer *Museo de la Novela de la Eterna* —tantas veces prometida y muy escuetamente anticipada en ciertas publicaciones—, el interés de críticos y lectores llegó a ser realmente extraordinario. La recepción superó todas las previsiones. Se agotó el libro muy rápidamente y los comentarios de diverso nivel fueron gravitando paulatinamente en un cambio de perspectiva ante su labor literaria.¹⁶

Reseñas periodísticas del libro y selecciones parciales de sus pasajes más destacados contribuyeron a intensificar el asedio crítico a la obra de Macedonio. Se inician estudios de tipo universitario, se realizan seminarios sobre su obra y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires comienzan a interesarse muchos investigadores por aspectos hasta entonces no tomados en cuenta por los historiadores de la literatura argentina.¹⁷ Este notorio interés de la crítica especializada se acentúa en universidades extranjeras —Inglaterra, Estados Unidos, Alemania, Francia—, donde se inicia la investigación sobre la obra macedoniana que se concretará en la década del 70 con numerosos ensayos y tesis doctorales.¹⁸

Junto a esta corriente de investigaciones rigurosas, asentadas en el hallazgo de importantes correlaciones estéticas no advertibles hasta entonces, prevalece otro tipo de enfoque crítico de orientación polémica e ideológica. Los suplementos literarios de *La Nación*, *La Razón*, *Clarín*, *La Opinión*, etc. dieron cabida a numerosas entrevistas, reportajes y encuestas entre diversos grupos generacionales.

¹⁶ Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna*. Advertencia de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

¹⁷ En 1972 Noé Jitrik y Josefina Ludmer analizaron textos de Macedonio Fernández en un curso de Literatura Hispanoamericana. En 1973 y 1974 Nélda Salvador desarrolló dos seminarios, *Teorías novelescas y Técnicas narrativas* de Macedonio Fernández. En 1975 Juan B. Terán dictó un curso interdisciplinario sobre el pesimismo filosófico de Macedonio Fernández.

¹⁸ Es importante la tarea realizada en Estados Unidos por Alicia Borinsky y Jo Anne Engelbert que dieron a conocer numerosos estudios críticos en revistas especializadas de ese país. Como publicación conjunta puede citarse: Macedonio Fernández, *Review*, Center Inter-American Relations, Nueva York, n.º 21-22, otoño-invierno de 1977, pp. 118-155. Colab.: Jo Anne Engelbert, Adolfo de Obieta, Jorge Luis Borges, Edith Grossman, Noé Jitrik, Jacques Derrida, Naomi Lindstrom.

Otro tanto ocurre en algunas revistas como *Análisis*, *Literal*, *Crisis* y *Macedonio*, que publicaron apreciaciones sumamente controvertidas sobre la figura de Macedonio, ubicándolo como un escritor automarginado o soslayado por la crítica y por los escritores de su tiempo.¹⁹

Poco a poco la actitud conflictiva fue buscando pautas de análisis más equilibradas frente a su obra y revalorizando, a través de lecturas atentas y meditadas, la proyección real de su renovación expresiva. Por esa época, Germán García, perteneciente a las últimas promociones juveniles que procuraban interpretar su propuesta creadora, publicó el libro *Hablan de Macedonio* (1968), donde reunía juicios muy importantes acerca del mismo. Pueden apreciarse allí, junto a las estimaciones de autores que lo trataron o tuvieron un contacto directo con su obra —como es el caso de Marechal, Peyrou y Borges entre otros—, opiniones de escritores de la generación neorromántica y de otros núcleos posteriores a 1950, en las que subyace indudablemente una dimensión polemizadora que examina en particular la incidencia ideológica de su obra.

Nuevas perspectivas de análisis, que oscilan entre la crítica de orientación marxista, el acercamiento semiótico y el de influencia lacaniana, van aproximándose paulatinamente a los textos de Macedonio y extraen, cada uno desde su propio ángulo, contribuciones muchas veces polarizadoras y difícilmente compatibles. El desenvolvimiento de elaboraciones teóricas sobre bases lingüísticas, que se desarrolla en Francia y otros países europeos a partir de la década del 60 y asimismo en ese período en Estados Unidos, produjo métodos de análisis textual más eficaces y esclarecedores que los procedimientos manejados hasta ese momento sobre bases exclusivamente estilísticas.

La correlación con otras disciplinas sociológicas, históricas, antropológicas, filosóficas, etc. extiende hacia sus máximas posibilidades el acercamiento a los textos literarios.²⁰ Esa renovación de los planteos teóricos y consiguientemente del análisis textual, posibilita otros modos de lectura y de interpretación crítica que, sobre todo en el campo de la narrativa latinoamericana, han alcanzado revelaciones de innegable valor.

Frente a la obra de Macedonio Fernández se advierte también esa modificación de los enfoques críticos. A partir de 1970 abundan los estudios acerca de la narrativa de Macedonio, dirigidos especialmente a la confrontación de *Museo de la Novela de la Eterna*. Se debe destacar particularmente la obra de algunos investigadores universitarios que en ese sentido abrieron rumbos hacia una nueva forma de entender esa peculiar novela que durante tantos años había permanecido inédita (quizá porque el mismo Macedonio no decidió nunca darla a publicidad) y cuyo texto descubrió un área nueva de comprensión frente a la totalidad de su obra.

¹⁹ Cf. Juan Carlos Martini Real, «El legado de Macedonio», en *Macedonio*, Buenos Aires, n.º 3, n.º 11, invierno, 1971, pp. 3-9. Juan Carlos Martini Real, «Nueva dimensión de Macedonio», en *Crisis*, Buenos Aires, n.º 15, jul. 1974. Horacio Salas, «Todos le debemos algo», en *Análisis*, Buenos Aires, n.º 316, 3 abr. 1967, pp. 44-47.

²⁰ Cf. Hans Robert Jauss, *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Ed. Anaya, 1971. Fokkema y otros, *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1981.

Alicia Borinsky y Jo Anne Engelbert en Estados Unidos, difundieron diversas investigaciones sobre la novelística de Macedonio, que fueron publicadas en revistas de ámbito universitario y que por fin alcanzaron su concreción en tesis doctorales. Por el mismo tiempo, Noé Jitrik dio a conocer en nuestro medio su ensayo denominado «La Novela futura», donde analizaba detenidamente ese texto.

Durante todos esos años se suceden numerosos trabajos en nuestro país y en el extranjero, que van dando otros puntos de vista acerca de las intenciones que llevaron a Macedonio a la elaboración de ese extraño proyecto narrativo.²¹ Cabe recordar los estudios de Juan Carlos Ghiano publicados en España, la tesis doctoral de Marcelo Caballero desarrollada en París bajo la dirección de Saúl Yurkievich, el enfoque de César Fernández Moreno que sirvió luego de prólogo a la reedición venezolana de *Museo de la Novela de la Eterna*, y el detenido análisis de Noemí Ulla para el capítulo dedicado a Macedonio dentro de la *Historia de la literatura argentina* organizada por el Centro Editor de América Latina.²²

Se advierte la preponderancia de enfoques críticos dirigidos a la narrativa de Macedonio desde 1970 hasta la actualidad, pero paralelamente siguen desarrollándose investigaciones acerca de su pensamiento filosófico y de su ideario político. No cesan tampoco de aparecer trabajos aislados sobre su poesía, que siempre resultó un modo de entender la expresión lírica sumamente personal y alejado de las fórmulas que predominaban en su época.

Esta multiplicidad de lecturas críticas, que no excluye tampoco los esbozos evocativos o los acercamientos anecdóticos a su personalidad fascinante, demuestra ante todo la permanente actualización de una obra que no agota su interés frente a sucesivas lecturas o interpretaciones.²³ Resta señalar finalmente que, aunque las preferencias del público lector hayan variado a través de los años (de los rasgos humorísticos o las reflexiones filosóficas a los elementos novelísticos), desde la atención de *Museo de la Novela de la Eterna* se han enriquecido notablemente las posibilidades de comprensión de una obra tan huidiza y heterogénea. Por otra parte, los avances renovadores de la novela objetivista en Francia y del realismo mágico en Latinoamérica durante las últimas décadas, crearon el ámbito apropiado para que fuera recibida desde la plural dimensión de su escritura.

²¹ Noé Jitrik, «La "novela futura" de Macedonio Fernández», en su *El fuego de la especie; ensayos sobre seis escritores argentinos*, Siglo XXI, 1971, pp. 151-182. Ese mismo año publicó Alicia Borinsky, *Humorística, novelística y obra abierta*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1971.

²² Cf. Juan Carlos Ghiano, «Macedonio Fernández y la novela», en *Revista de Occidente*, Madrid, nº 113-114, ag.-set. 1972, pp. 129-147. César Fernández Moreno, «Selección, prólogo y cronología» de *Museo de la Novela de la Eterna*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982.

²³ Después de 1980 aparecieron numerosos trabajos sobre las innovaciones novelísticas de Macedonio Fernández. Cabe mencionar entre otros: Ana Camblong, «Los ensayos más-hedónicos de Macedonio Fernández», en *Escritura*, nº 16, 1983, pp. 169-177. Gerardo Goloboff, «El uso sabio de la ausencia en la escritura de Macedonio Fernández», en *Revista Iberoamericana*, nº 130-131, enero-junio 1985, pp. 167-175. Ricardo Piglia, «Novela y estado en Macedonio Fernández», en *Suplemento Cultural de Página 12*, 4 sept. 1988, p. 4.

EL PROYECTO NARRATIVO DE MACEDONIO

Jo Anne Engelbert

La novela de la Eterna, vasto y ambicioso proyecto literario del escritor argentino Macedonio Fernández, fue la culminación de una larga vida de labor creativa. Con el tiempo, todo lo suyo —rumias metafísicas, teorías estéticas, humor, poesía, relatos— vino a formar parte de la metaficción cuya constante reelaboración fue consubstancial a su actividad mental hasta su última hora. Le hubiera agradado saber que la muerte interrumpió pero no detuvo el proceso evolutivo de su novela.

La vida de Macedonio —pues así se llama, a secas, sin apellido— revela las clásicas etapas de un remoto patrón. Sucesivamente estudiante, paterfamilias, recluso contemplativo y, por último, anciano sereno y sagaz, descubre en cada hito de su existencia una nueva frase de su gran proyecto imaginativo.

I

Macedonio comienza dos de sus autobiografías espurias (género que aprecia mucho) con las palabras ya famosas:

El Universo o Realidad y yo nacimos el 1 de junio de 1874 y es sencillo añadir que ambos nacimientos ocurrieron cerca de aquí y en una ciudad de Buenos Aires. Hay un mundo para todo nacer, y el no nacer no tiene nada de personal, es meramente no haber mundo. (PR29, 9)

La realidad habría de desaparecer con él el 10 de febrero de 1952. Entre estas dos fechas Macedonio permaneció casi exclusivamente dentro del ámbito de Buenos Aires: con excepción de una brevísima estadía en Misiones y una excursión al Uruguay o al Paraguay, rara vez abandonó la capital. Hijo de Macedonio Fernández, estanciero y propietario cuya familia contó diez generaciones nacidas en suelo americano, y de Rosa del Mazo Aguilar, recordada en un poema de reverencial temura, «Dios visto, mi madre», Macedonio asistió

al Colegio Nacional y se recibió de doctor en jurisprudencia en la Universidad de Buenos Aires en 1897; su tesis, titulada «De las personas», se ha perdido. Su interés en una carrera judicial, nunca muy robusto, disminuyó con los años, mientras que su vocación metafísica/literaria, presente desde edad muy temprana, lo atrajo cada vez más intensamente.

La especulación metafísica, «único vicio de mi desamparo», ya había comenzado cuando Macedonio asistía a la Universidad; en largas noches de apasionada conversación, Macedonio y un condiscípulo, Jorge Borges (padre de Jorge Luis), paladeaban las eternas paradojas presocráticas e inventaban otras. Como tanteando la topografía de un nuevo planeta, leyeron juntos *El mundo como voluntad y representación*, maravillados ante las fantásticas proyecciones del Idealismo; con Schopenhauer cuestionaban la existencia de la materia, del tiempo y del yo e imaginaron un universo que fuera un interminable sueño sin Soñador. Para Macedonio el asombro de estas primeras especulaciones metafísicas trascendió los límites de una experiencia estrictamente intelectual. A los diecisiete años se inició para él, según confesó a un reportero varias décadas después, «una larga odisea espiritual», una «búsqueda metafísica» que duraría toda la vida. La Metafísica, como él la escribía siempre, con mayúscula, no era para él ni filosofía ni ciencia sino algo infinitamente más amplio:

* La Metafísica es el conocimiento del ser, no de las leyes, relaciones o modos del ser; precisamente es la consideración del ser con eliminación de toda relación o ubicación. Es el esfuerzo de la Visión no-aperceptiva de la Realidad. Ciencia y Filosofía son Apercepción; Metafísica es Visión,

escribió en 1908 (NTV, 36).

La búsqueda de la anhelada Visión dominó su actividad intelectual durante sus años universitarios. Hurgaba en los intersticios de todas las disciplinas persiguiendo la respuesta a sus preguntas. Leía a los maestros literarios, filosóficos y científicos de su generación —Renan, Tarde, Guyau, Delbœuf, Ribot, Richet, Maury, Fouillée— y empezó a publicar en *El Tiempo*, el admirable periódico de Carlos Vega Belgrano, artículos que eran el fruto de sus reflexiones, «Psicología atomística», «La ciencia de la vida», «El problema moral». Estos ensayos, curiosa mezcla de psicología, teoría atómica y sabiduría clásica, revelan la actividad febril de una mente que se había propuesto llegar a «la verdad de las cosas» por cualquier camino que se presentara. Macedonio ya había iniciado diálogos epistolares con filósofos que le interesaban, buscando respuestas a sus preguntas. Una carta que le escribió el filósofo Arréat, publicada por Vega Belgrano en 1896, indica que a Macedonio le perturban aún entonces las cuestiones ontológicas. En 1905 escribió a su tía Ángela, refiriéndose a las meditaciones de su adolescencia: «Pienso siempre y quiero pensar; quiero saber de una vez si la realidad que nos rodea tiene una llave de explicación o es definitivamente impenetrable» (E, 236).

El estudiante de derecho había empezado a responder no sólo a su vocación metafísica sino también a la literaria. En 1892 publicó en *El Progreso*, «periódico literario, científico y artístico» dirigido por su primo, Octavio Acevedo, algunos artículos costumbristas en los que es fácil reconocer el estilo inconfundible de

Macedonio el humorista, cuyos chistes quevedescos tienen el efecto de perturbar la solidez de la tierra debajo de los pies del lector. Aunque Macedonio sólo tenía diecisiete o dieciocho años al escribir dichos artículos, ellos revelan ya el sesgo peculiar de sus percepciones, el choque de planos conceptuales que es la base de su humorismo:

Hace algunos días fui a una casa de baños y... después de saludar a la boletería, porque soy cortés como el que más, penetré en el interior, donde se ofreció a mis ojos el espectáculo más pintoresco que imaginarse pueda. 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 (PA, 31).

Aun después de la muerte de Macedonio Fernández, padre, en 1891, la casa familiar siguió siendo centro de reunión para un grupo de jóvenes intelectuales. Juan B. Justo, José Ingenieros, Cosme Marino, Leopoldo Lugones, Julio Molina y Vedia, Carlos Muscari, Jorge Borges e Ignacio y Marcelo del Mazo eran asiduos concurrentes, y Macedonio tanto como su hermano Adolfo intervenía en sus discusiones, muchas de las cuales giraban en torno del socialismo. La noción de establecer en una isla selvática una Utopía socialista surgió de una manera natural en la amistosa euforia de esas veladas y, con el tiempo, el experimento se puso a prueba. Macedonio integró la expedición que se formó en 1897 para fundar la colonia en una isla del Paraguay que pertenecía a la familia de Julio Molino y Vedia. El experimento en el socialismo spenceriano fracasó, no por flaquezas ideológicas sino físicas: los mosquitos celosos e individualistas pudieron más que las buenas intenciones, y los utopistas regresaron a la ciudad. Macedonio, aunque admiraba a Juan B. Justo, dirigente del socialismo argentino, no tenía la devoción al movimiento que sentía su hermano Adolfo, quien desempeñaba un rol significativo en su desarrollo. Sin embargo, en 1897 Macedonio publicó en *La Montaña*, periódico socialista dirigido por Leopoldo Lugones, un artículo titulado «La desherencia». El artículo es interesante precisamente por el distanciamiento crítico con el que su autor mira los pronunciamientos de los nuevos profetas:

El siglo XIX cree haber fundado sus predicciones (sus ciencias) en una total intelección del concepto de la causalidad, cree ver claro en su clasificación de éstas en racionales y experimentales, cree haber planteado y hasta resuelto el problema social con el socialismo que no es más que un economismo...

La nota 1 aclara: «Creo que el socialismo responde muy satisfactoriamente a la pregunta económica del problema social, es decir, a las cuestiones inmediatas, pero además el problema tiene muchas otras interrogaciones» (*La Montaña*, mayo, 1897). De estas asociaciones quedó amorosamente almacenada en el recuerdo de Macedonio la imagen utopista, la noción de una fraternidad de espíritus afines reunidos para idear una convivencia perfecta, remoto antecedente, quizás, de la comunidad ideal que décadas después crearía en su novela.

La estadía de Rubén Darío en Buenos Aires y la publicación en 1896 de *Prosas profanas* habían comenzado a dar ímpetu a la actividad modernista en la Argentina. Pero durante la larga trayectoria del modernismo, Macedonio se abstuvo enérgicamente de todo contacto con «el gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza». Aunque debió interesarle la efervescente renovación literaria y lingüística que se proponía, Macedonio ya tenía un concepto del arte diametralmente opuesto a la estética modernista. Desde la radical perspectiva de su idealismo, que exigía un arte «asensorial», las innovaciones modernistas, lejos de derribar el viejo sistema literario, acentuaban sus aspectos más detestables. Mientras que el modernismo se acercaba a sus mundos suntuosos por el camino de los sentidos, Macedonio retrocedía hacia su mundo interior por el camino eliminatorio cada vez más austero. Acabó por entristecerle el ostentoso culto a la forma, la poesía «musicada» de «soniditos». A una sonora «Marcha triunfal» prefería una silenciosa procesión de ideas, guirnalda de rosas inmatereales y eternas. Mientras Hispanoamérica vivía su gloriosa aventura modernista, Macedonio vivía un silencioso período de preparación. Tanto el búho como el cisne se habrían callado antes de que Macedonio diera su nota literaria distintiva.

II

El nuevo siglo amanece para Macedonio radiante de «celestes pasión»; el primero de enero de 1901 dedica un poema, «Súplica a la vida», a Elena de Obieta, mujer con quien ha de compartir «el sueño único» de la realidad.

Luz de la vida
 engañadora
 voluble oleaje de la existencia
 con brisa amarga
 o embriagadora
 henchiendo el seno de la somnolencia
 de un siglo nuevo
 a la ribera cruel o sonriente ¿quién lo supiera?
 el alma frágil
 nos has traído
 sobre la cresta de una quimera.
 Los otros vasos
 si quieres llévalos.
 De la celeste pasión la copa
 hasta los bordes
 tan sólo déjanos,
 y en el engaño de los engaños
 de un sueño único
 juntas, doquiera
 y hasta la playa del suspiro único
 estas dos almas
 llévanos. Sea.

Ese mismo año se casa con Elena de Obieta y se inicia una nueva etapa de su vida. Por veinte años, hasta la muerte de Elena, Macedonio lleva una vida que en sus aspectos externos es completamente convencional: en 1904 aparece en la *Guía biográfica* de Ricardo Hogg, una especie de *Quién es quién* de los residentes distinguidos de la capital, la siguiente nota: «Macedonio Fernández: Abogado y propietario, n. en Bs. As. el año 1874, hijo de Macedonio Fernández, estanciero, argentino, y doña Rosa del Mazo de Fernández, casado con la señora Elena O. de Fernández, educado en el Colegio Nacional y Facultad de Derecho, miembro del Club de Gimnasia y Esgrima. Bartolomé Mitre 2120».

Tendrá con Elena cuatro hijos: Macedonio, Adolfo, Jorge y Elena. En una tierna semblanza, «Mi padre, Macedonio Fernández», Adolfo de Obieta recuerda que aun en el cumplimiento de consabidos rituales domésticos y sociales, su padre manifestaba su infatigable originalidad.

Viéndolo vivir, viéndolo pensar y actuar, me he preguntado muchas veces, desde adolescente, qué es la «rareza», referida al pensamiento. Creo que mi padre ha sido la persona más «rara» que habré conocido, más natural y sinceramente diferente. Sus ideas, sus costumbres, su arte, sus planteos y soluciones teóricas y prácticas parecían seleccionadas de la antología de la heterodoxia. Y si alguien jamás se propuso desentonar, era él. Vivía en humor, en poesía, en libertad, en fantasía. Si se lo encontraba clavando un clavo con un vaso como martillo, lo hacía con la misma naturalidad con que imaginó que con rosas se pudiera apartar la muerte: rosas para que la muerte no tuviera hambre de las mejillas del ser amado. Si jugaba al florete en la cuidada sala familiar y atravesaba de pronto el respaldo de una butaca finamente tapizada, como si furtivamente sustituya el tónico de un frasco por agua de la canilla para libramos de la farmacia, era con espontaneidad absoluta. Sus ideas sobre la educación, el gobierno, la estructura social, la guerra, la música, la mujer, la universidad, la higiene, el deporte, los idiomas, la orquesta, las academias, siempre eran pensadas por sí mismo, fruto inviolable de la experiencia. Pero no sólo sus ideas: sus hábitos como ciudadano, como padre, como comensal o artista, todo era tan heterodoxo como sincero (Obieta, 148).

Macedonio ejerció la abogacía («mi amena profesión») sin mucho entusiasmo por aproximadamente veinticinco años. Hacia 1910 aceptó el puesto de fiscal en Posadas, Misiones, donde lo nombraron director de la biblioteca y donde conoció a Quiroga, que recordó el encuentro en una carta a Lugones: «El fiscal es hombre quasi de letras —Macedonio Fernández— que me inquietó, al conocerlo, con un juicio sobre Rodó: «Es todo él una página de Emerson» (Rodríguez Monegal 1968, 163). La incipiente amistad entre los dos «raros» no continuó, posiblemente porque Macedonio, víctima de intrigas locales, quedó cesante y regresó a la capital; la historia, frecuentemente repetida, de que perdió el puesto de fiscal por no sentenciar a nadie es probablemente apócrifa: la legendaria mansedumbre de su carácter ha dado origen a esta anécdota, como a tantas otras en la afectuosa mitología que lo rodea, pero Macedonio no era juez en Misiones sino fiscal; no le correspondía dictar sentencias. Aunque quedan pocos textos de esa época de su vida, basta la frase «Es todo él una página de Emerson» para saber que «el quasi hombre de letras» seguía inmerso en sus especulaciones metafísicas y que no encontraba en la filosofía occidental nada muy edificante ni muy consolador.

Fiel a su heterodoxia, Macedonio no hacía una distinción muy clara entre la filosofía y la psicología, ciencia que había empezado a interesarle en la universidad, posiblemente como consecuencia de conversaciones con Jorge Borges. A Macedonio le parecía que la psicología era la ciencia que más potencial tenía para iluminar los enigmas de la existencia. Hacia 1905 entabló una amistad epistolar con William James que duró hasta 1911, año en que James falleció. De esta correspondencia sólo queda una carta de James (reproducida en la primera edición de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*); una foto de William James acompañó a Macedonio todos los años de su vida. Varios de sus textos metafísicos datan de este intervalo y es evidente que seguía elaborando sus teorías estéticas y filosóficas a medida que cumplía con sus obligaciones domésticas y profesionales.

Indudablemente, su actividad literaria quedaba subordinada a otras preocupaciones, pero Macedonio estaba escribiendo versos que publicaba esporádicamente. En 1904 publicó en el *Martín Fierro* de Alberto Ghiraldó dos poemas líricos, «Tarde» y «Suave encantamiento», que veinte años después se considerarán una tempranísima anticipación del ultraísmo. Evar Méndez, al reeditarlos en 1925 dirá: «Verso libre, desdeñoso del ritmo silábico y la rima, pero grandemente eufónico. Poesía pura, recóndita de acento misterioso...».¹ «Suave encantamiento», por ejemplo, sugiere la posibilidad de una nueva base para la poesía lírica:

Profundos y plenos
cual dos graciosas, breves inmensidades
moran tus ojos en tu rostro
como dueños;
y cuando en su fondo
veo jugar y ascender
la llama de un alma radiosa
parece que la mañana se incorpora
luminosa, allá entre mar y cielo
sobre la línea que soñando se mece
entre los dos azules imperios,
la línea en que nuestro corazón se detiene
para que sus esperanzas la acaricien
y la bese nuestra mirada;
cuando nuestro «ser» contempla
enjugando sus lágrimas
y, silenciosamente,
se abre a todas las brisas de la Vida;
cuando miramos
las cenizas de los días que fueron
flotando en el Pasado
como en el fondo del camino
el polvo de nuestras peregrinaciones,
Ojos que se abren como las mañanas
y que cerrándose dejan caer la tarde.

¹ «Evar Méndez», *Proa* (primera época), nº 6, enero 1925, pp. 15-19.

Para el mundo, Elena de Obieta murió en 1920 después de una intervención quirúrgica. Pero para Macedonio, que había escrito: «No creo en la muerte de los que aman ni en la vida de los que no aman», ella permaneció en su conciencia, luminosa figura central de sus reflexiones. Cuando Elena murió, Macedonio se retiró del mundo, tal vez para estar más cerca de ella en sus meditaciones: al cerrarse los ojos de Elena se cierra esa etapa matinal de la vida de Macedonio y se inicia una época de adusto encierro meditativo.

III

Muerta mi madre en 1920 —recuerda Adolfo de Obieta—, mi padre no reconstruyó el hogar, sino que los hermanos nos dividimos entre las familias materna y paterna, mientras él quedó viviendo más de veinticinco años en casas de amigos, parientes, o en piezas de hotel. Sólo en 1947 vuelve a tener hogar... (Obieta, 147).

Marca el fin de una existencia y el comienzo de otra un poema hoy considerado la obra maestra de Macedonio: «Elena Bellamuerte», elegía de extraordinaria y extraña belleza cuyo destino fue tan misterioso como las circunstancias de su composición. Poco después de que Elena falleció, Macedonio se sentó un día en el bufete de su amigo Guillermo Palacios Hardy y escribió el poema de un solo vuelo como quien estuviera en un estado de ensoñación. Terminado el poema, lo metió en una lata de bizcochos donde permaneció en algún armario del bufete hasta la muerte de Hardy. Cuando el manuscrito fue descubierto en 1940, Adolfo de Obieta lo mandó a *Sur* donde se publicó en 1941. Comentando el estilo de Macedonio, Borges observa que «buscaba la música en la música, no en el lenguaje, pero ello no impide que en sus textos... percibamos una música involuntaria que corresponde a la cadencia personal de su voz» (*Prólogo*, 16). En «Elena Bellamuerte» la voz del poeta produce una melodía insólita. Juan Ramón Jiménez, perplejo ante la misteriosa fuerza que ejerce el poema, cree descubrir su enigma al nivel del lenguaje, y 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... Y su lengua es un esperanto de lugar definitivo donde cada uno hable su idioma, sin filólogos, y todos, sin filólogos, nos entenderemos» (*La corriente infinita*, 136). Pero el misterio no está en las palabras; lo que desconcierta en «Elena Bellamuerte» son las ideas, el concepto de la muerte que se trasparenta. Su tono sereno y elevado no debe nada al treno clásico y menos aún a la estoica elegía cristiana de la tradición castellana. En «Elena Bellamuerte» se entrevé una valiente y poética negación de la muerte, un luminoso «partir sin muerte». «La muerte es ficticia», Macedonio escribió años más tarde a su amigo Ricardo Victorica, «porque ya lo es el nacer, la unidad del yo, la unidad y continuidad de la historia individual, la unidad y la identidad del Mundo, el orden en el llanto y en la conciencia. Sintámonos, pero sintámonos inconexos, viviendo por instantes, al día con una psique y en un mundo de Toda Posibilidad y así volverá a nosotros todo lo que hubo para nosotros y de nosotros,

siempre que nos ejercitemos el estado concienzial místico-sin-identidad-ni-historia» (Victorica, 165). «Muerte es Beldad», dice en «Elena Bellamuerte», «Mas muerte entusiasta/partir sin muerte en luz de un primer día/es Divinidad», «Alejarse del mundo fue para él acercarse al altar del recuerdo, vivir en perpetua presencia de Elena, ahora eterna.

Con la mayor naturalidad Macedonio se retira del mundo para vivir en las más austeras circunstancias, sus posesiones reducidas a una cama, una sartén, una tetera para cebar mate y una fotografía de William James. Por veinticinco años ocupa piezas en los barrios más modestos de Buenos Aires. Salvo las interrupciones ocasionadas por los jóvenes vanguardistas que pronto han de «descubrirlo», vive una vida solitaria, entregado a sus meditaciones. «Macedonio (más que ninguna otra persona que he conocido) vivía para pensar», recuerda Borges, cuya amistad con su mentor coincide con el comienzo de su reclusión. «Diariamente se abandonaba a las vicisitudes y sorpresas del pensamiento, como el narrador a un gran río» (Borges, 15). Los problemas que le preocupaban eran los mismos que le habían interesado siempre: el misterio del yo, del tiempo, de la materia. Ya en 1908 había empezado a escribir ensayos rapsódicos sobre estos temas que revelan que el gran río del pensamiento llevaba a Macedonio cada vez más lejos de la filosofía occidental. Desde fecha muy temprana, alude a intervalos de conciencia privilegiada que iluminan y enriquecen sus cogitaciones metafísicas; en efecto, parece como si el propósito de sus especulaciones fuera el de dilucidar en lo posible el contenido de estos momentos de conciencia unitiva. Uno de sus primeros textos metafísicos dice así:

En ciertos momentos de plenitud mental olvido mi «yo»; mi cuerpo, mis vinculaciones, mis recuerdos, el pasado, todas las impresiones y actos que determinaron mi alejamiento y todo el largo trayectorio de evasión y distanciamiento. Parece que siempre he estado allí o que acabo de comenzar mi existencia. Pero pronto ni mi existencia misma es asunto del más leve pensamiento mío; «tiempo», «espacio», ya son nociones desvanecidas; todo ocurre sin ubicación alguna; ni próximo ni separado ni durando o perdurando ni anterior ni posterior. ¿Qué tengo ante mí, pues? El Fenómeno, el Ser en su plena realidad, es decir el color, el sonido, el contacto, el frío, el fenómeno, ocurriendo en el ser, es decir, ni en mí ni exteriormente a mí. Fuera de esto nada existe... («Bases en Metafísica», 1908, NTV, 15-16).

En 1905 había escrito a su tía Ángela: «Soy un peregrino de la Vida y busco incansablemente su inaccesible "secreto". Esta persecución tiene para mí encanto inagotable y llevo dentro de mí una fe que muy pocos mortales han poseído: la certidumbre de que las palabras del arcano pueden ser descifradas, si bien creo que su explicación puede ser sentida pero no expresada en palabras humanas quizá» (E, 240). Más de veinte años después, en 1928, Macedonio publica un libro de ensayos metafísicos, único libro que publica voluntariamente, *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*; el libro no contiene evidencia que desdiga el pesimismo expresado por Macedonio en la carta a su tía acerca de la casi imposibilidad de dar expresión

a sus ideas en «palabras humanas». *No toda es vigilia* nos permite vislumbrar algo de la peculiar concatenación de nociones metafísicas que Macedonio denomina «Mi Idealismo Absoluto», pero la exposición de estas ideas es *sui generis*. La frustración de Macedonio con las excrecencias de un idioma europeo como el castellano, mal adaptado para cuestionar los supuestos que lo informan, se evidencia en cada página y recuerda la clásica frustración del místico que trata de dar expresión a sus experiencias limítrofes. Su frustración lingüística explota en ráfagas de comicidad; se ha observado que hay más originalidad lingüística que metafísica en el libro. Macedonio extrema su ingenio para expresarse: lucha con la gramática, la sintaxis, el léxico, escribiendo el castellano como si fuera alemán, o chino, armando con los elementos que tiene a mano, como un Dr. Frankenstein del idioma, frases que apuntalan su pensamiento: «El Ser es un almismo ayoico», dice; «Ojos abiertos no son todo vigilia ni toda la vigilia»; «Manera de la inespaciabilidad de lo solo psíquico». Como si esto fuera poco, simultáneamente se arremete en forma burlona contra las convenciones que determinan la estructura del discurso filosófico tradicional, subvirtiendo paródicamente su rígida armazón racionalista. El discurso disparatado tiene la finalidad de hacer que el lenguaje y la lógica revelen sus deficiencias, liberando al lector de su embrujamiento.

«Codear fuera a Kant» es el tema, subtema y *leitmotiv* de *No toda es vigilia*; descifrando, el detestado Kant es la filosofía occidental por antonomasia; codearlo fuera equivale a exorcizar de la mente las «impuras sombras» —la nociva noción de que existe detrás del fenómeno, un elemento inconocible, el noúmeno, «peor obra de la inteligencia» en opinión de Macedonio, porque niega a la humanidad «la plena conocibilidad del Ser». Jocosidad y tono burlón aparte, la combatividad es seria: nada menos que «la liberación de la humanidad» es lo que propone *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. El libro, que no sólo contiene ensayos metafísicos sino también interludios novelescos —en un episodio el autor conversa en un hotel de Buenos Aires con el filósofo Hobbes—, ilumina como ningún otro el universo mental y espiritual de Macedonio y el proceso de germinación de su teoría del arte.

Las nociones metafísicas de Macedonio no sólo informan sus propias teorías estéticas sino que también tienen implicaciones para la revolución que traman en este momento los jóvenes vanguardistas. Según César Fernández Moreno:

El idealismo absoluto de Macedonio viene a resolver el problema cumbre del vanguardismo, con su creencia de que el ser es sólo y exclusivamente la sensibilidad, tanto en la forma de vigilia como en la de ensueño, lo que conduce a la final identificación de estos dos términos tradicionalmente antitéticos, a esa conciliación de los contrarios que persigue el surrealismo. Queda así sustentada la unidad profunda del vanguardismo mediante una extremada posición individualista, que podría explicarse histórica y psicológicamente por un retraimiento del individuo hacia sí, ante la falla total de lo que había fuera de sí. Estando la realidad en mi propia sensibilidad, nada tendría de extraño que la creación literaria no admitiera otras leyes que las dadas por mi soberanísimo arbitrio (Fernández Moreno, 153).

El punto de contacto entre Macedonio y la seria irreverencia del mundo vanguardista fue Jorge Luis Borges. Borges dice que «heredó» de su padre la amistad y el culto de Macedonio Fernández.

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 Asséns, 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 si Adán, el primer hombre, pensara y resolviera en el paraíso los problemas fundamentales (Borges, 10).

En 1952, en ocasión de la muerte del hombre diminuto de ojos azules que vino a ser su padre espiritual, Borges recuerda los primeros años de su amistad:

La república Argentina me pareció un territorio insípido, que no era, ya, la pintoresca barbarie y que aún no era la cultura, pero hablé un par de veces con Macedonio y comprendí que ese hombre gris que, en una mediocre pensión del barrio de los tribunales, descubría los problemas eternos como si fuera Tales de Mileto o Parménides, podía reemplazar infinitamente los siglos y los reinos de Europa. Yo pasaba los días leyendo a Mauthner o elaborando áridos y avaros poemas de la secta, de la equivocación ultraísta; la certidumbre de que el sábado, en una confitería del Once, oíríamos a Macedonio explicar qué ausencia o qué ilusión es el yo, bastaba, yo recuerdo muy bien, para justificar las semanas (*Sur*, marzo-abril, 1952, 145-147).

La admiración de Borges por su mentor lindaba en la veneración: «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* había en Macedonio», dijo en el mismo discurso funerario. «Yo por aquellos años lo imité, hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio». Los jóvenes que acompañaban a Borges en sus visitas a Macedonio no tardaron en reconocer y delatar el contagio. Pedro Juan Vignale aludía jocosamente a Borges como el «inconfeso Platón de Macedonio», y Ulyses Petit de Murat escribió en *Correo literario*:

Tan «inconfeso Platón» de Macedonio Fernández es Borges en esa hora que no hay casi escrito en que no lo mencione, que repite sus ocurrencias geniales por todas partes, que nos lleva a buscarlo, a sacarlo de su ensimismamiento idealista, que lo tiene sumido, con las ventanas perpetuamente cerradas, una guitarra para tocar a Bach y papeles escritos en todos sentidos en un pequeño cuartito, en una pensión cualquiera de Buenos Aires (p. 13).

Macedonio por su parte admiraba a Borges, llamándolo «el mejor dotado prosista de habla castellana, a juicio de mi incompetencia» y agregando un juicio agudo:

«Pero tanto a Banchs, y más aún a Borges, sólo se les conoce la inteligencia, como en Jiménez; el afán de ocultar, diferente de parecerse bonito, su vicisitud-individuo

es picante idiosincrasia en Borges, temperamento inconfidencial y excesivamente de curiosear la erración del individuo y su vicisitud, que hace los destinos, siendo los destinos el mayor amor del arte» («Evar Méndez», 16).

Borges ha expresado con elocuencia y lo que raramente se encuentra en sus páginas, ternura, su profunda deuda con Macedonio Fernández. La perspectiva del tiempo naturalmente conllevó una reconsideración de la influencia que Macedonio tuviera sobre su estilo. Llegó a lamentar el contagio estilístico, rechazando ciertos «excesos» junto con las exageraciones de la «equivocación ultraísta». En la evolución de sus juicios llegó a la conclusión de que su Sócrates lo influyó socráticamente: en 1970 escribió en la revista *New Yorker*:

His chief gift to me was to make me read skeptically. At the outset, I plagiarized him devotedly, picking up stylistic mannerisms of his that I later came to regret. I look back on him now, however, as an Adam bewildered by the Garden of Eden. His genius survives in but a few of his pages; his influence on me was of a Socratic nature. I truly loved the man, on this side idolatry, as much as any.

La amistad con Macedonio no sólo fue significativa para Borges; muchos de los jóvenes escritores que habían empezado a inventar el vanguardismo argentino vieron en Macedonio un precursor con quien sentían una inmediata y profunda afinidad. Emir Rodríguez Monegal observa:

Al descubrirlo, el clan ultraísta realizaba la ambición de todo grupo revolucionario que se estime: la veloz invención de una genealogía. Macedonio Fernández pareció precursor del criollismo, de la antirretórica (neo-retórica) 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 burócratas epígonos. Macedonio resultó un preservado e intacto testigo de la gesta modernista que en largo silencio hubiera madurado los elementos para su demolición total (*Número*, abril-junio 1952, IV, n.º 19).

Como anteriormente anotado, Evar Méndez, al reeditar en *Martin Fierro* en 1925 dos poemas de Macedonio, «Suave encantamiento» y «Tarde», ambos de 1904, ya había legitimado la designación de «precursor» al referirse a «esta acaso anticipación de Borges, de Nora Lange, Francisco Piñero, nuestros ultraístas».

De repente Macedonio se encontró en el centro de un grupo de jóvenes irreverentes, ágiles, brillantes, ansiosos de revolucionar la literatura y la vida y de hacerlo su gurú. Apreciaban su frescura, su originalidad, su audacia. Mayor que todos ellos, en cuestiones de arte fue siempre el más joven, el más atrevido, el más radical. Si los jóvenes arremetían contra el viejo edificio de la desvitalizada literatura de su época, Macedonio quería sacudir sus cimientos, las premisas esenciales del sistema que la sustentaba. El rol de *agent provocateur* tramando un paciente sabotaje le agradaba; se sumó al juego que todos jugaban en la euforia de aquel momento y empezó a delinear su teoría literaria. En 1927 escribió jubiloso a Ramón Gómez de la Serna:

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 mi ignorancia original (Gómez de la Serna, 1950).

Macedonio aceptó con gracia y picardía el rol de oráculo inventado para él por sus adeptos. Pero el juego, si era juego para él, tendría sólidas consecuencias literarias para toda una generación de escritores. El impacto que tuvo sobre estos jóvenes el contacto con Macedonio Fernández es tan palpable como difícil de precisar. Abundan en los dictámenes críticos más dignos de confianza referencias a él como mentor y maestro. Para Alfonso Reyes, fue «maestro de capilla» de los escritores de toda una generación; para Gómez de la Serna, «el que más ha influido en las letras dignas de leerse»; Pagés Larraya lo llama «maestro espiritual de los escritores de toda una época»; «*Maitre de tous*», escribe H.A. Murena en *Les Lettres Nouvelles*; para Carlos Fuentes, Macedonio fue «uno de los cuatro fundadores de la modernidad literaria latinoamericana». La lista de metáforas generativas se podría extender indefinidamente, pero el análisis de la «influencia» tan fervorosamente atestiguada, es problemático: Macedonio en aquella época había publicado muy poco. Lo esencial, según el testimonio de los participantes, fue su palabra hablada, todo lo que se entiende por el rito, mágico para él, de la conversación. Para el poeta González Lanuza, los escritos de Macedonio fueron «la fracción menos interesante de su literatura»; su obra publicada, rica y profunda, es «pobre y pálida en comparación con su conversación, su presencia».

La conversación de Macedonio, substancia evanescente, irre recuperable, debe considerarse como una de las expresiones más significativas de su genio. «Como todo auténtico maestro», dijo Borges en una charla, «era superior a su obra. Su enseñanza tuvo carácter oral y no residía en sus palabras sino en su presencia irradiante» (*Clarín*, 29 abril, 1962). En otro momento observó que los grandes maestros —Pitágoras, el Buda, Cristo— eran maestros orales; ninguno de ellos ha dejado textos escritos (*La Razón*, 28 abril, 1962). Muchos de sus contortulios han tratado de rescatar momentos de aquellos coloquios; las numerosas semblanzas, memorias y siluetas en que se aprisionan algunas de las ocurrencias, respuestas o preguntas de Macedonio constituyen un importante subgénero de su «literatura»; pero la vasta mayoría de su conversación queda en una dimensión más allá de la página.

Otra dificultad en precisar esta elusiva influencia es el mismo carácter de la «enseñanza», que nada tenía que ver con doctrinas, mandamientos ni dogmas. Macedonio «enseñó a pensar» es la opinión unánime; «autor de autores», frase inventada por Macedonio para describir a Gómez de la Serna, es la más apta descripción de él mismo, según Lisardo Zía, quien anotó en 1928: «Yo siento

² Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 24. Ramón Gómez de la Serna, «Silueta de Macedonio Fernández», *Sur* 7, 1937, n.º 28, p. 75. H. A. Murena, «Le premier Argentin maître de son propre génie», *Les Lettres Nouvelles*, julio-agosto-septiembre, 1965, p. 76. Antonio Pagés Larraya, «Macedonio Fernández», *20 ficciones argentinas 1900-1930*, Buenos Aires, Eudeba, 1963, p. 71. Alfonso Reyes, *O.C. IX*, México, Fondo de Cultura Económica, sin fecha, p. 307.

cuando estoy con él una gran satisfacción en mí mismo. Me parece que todo podrá resolverse y tengo ánimos para todo...»³ «Macedonio "enseñó" socráticamente, sin ninguna nota de didacticismo», recuerda el poeta Ilka Krupkin; Macedonio fue «un suscitador», resume magistralmente Bernardo Canal Feijóo. La suya fue una influencia «mágicamente operada» en la que 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.

Disfrutando seguramente de su deliciosa pose de «semidiós acriollado» en la frase de Ulyses Petit de Murat, Macedonio se deja arrastrar de sus tristes piezas de pensión y se junta a la hilaridad y la intensa labor artística de la vanguardia. Lo llevan a banquetes, peñas, cenáculos; colabora en la redacción de manifiestos, artículos, revistas. Se legitima como vanguardista fundando, con Jorge Luis Borges, una revista literaria, *Proa*, «revista de renovación literaria». En 1922 publica en ella tres artículos humorísticos —sus primeros textos publicados desde 1904. Adopta un seudónimo, «Recienvenido», que refleja de una manera fiel su auténtico y permanente desconcierto al encontrarse en el mundo literario, segunda sorpresa existencial después de la de encontrarse en el mundo. Todas las nuevas revistas le piden colaboraciones y de vez en cuando accede, publicando en *Martín Fierro*, la segunda *Proa*, *Carátula* y algunas de las otras revistas que brotaban como flores exóticas en aquel momento, artículos humorísticos, algún texto metafísico y, en 1929, en *Libra*, un texto que permite vislumbrar el proyecto que Macedonio en un largo proceso de gestación viene elaborando: «Novela de la Eterna».

Desde el primer momento el proyecto tenía un aspecto doble: redactar y publicar simultáneamente «la primera novela buena», identificada siempre como «La novela de la Eterna», y «la última novela mala», novelón chabacano y lagrimón que parodiaría los clisés más desgastados de la novela tradicional. En 1922 Macedonio escribió la primera versión de esta obra burlona, dándole el título de *Isolina Buenos Aires*. No hizo nada con el manuscrito hasta 1938, cuando lo revisó, cambiando el título a *Adriana Buenos Aires*. Siguió jugando con la idea de la doble publicación, pero la noción se frustró: en 1967, quince años después de su muerte, salió la primera edición de *Museo de la novela de la Eterna* sin su compañera. Cuando *Adriana Buenos Aires* finalmente apareció en 1974, tomo V de las *Obras completas*, se hizo evidente que Macedonio, para el asombro del mundo literario, había comenzado su radical experimentación con la novela, cuestionando el sistema autor/lector/libro, subvirtiendo las convenciones y expectativas que hacen posible la literatura tradicional, mucho antes de lo que se había imaginado. *Adriana Buenos Aires* (*Última novela mala*) no sólo es una clara anticipación de la *Novela de la Eterna*; es exactamente como su autor había previsto, artística y conceptualmente inseparable de ella.

De la época de esta temprana experimentación datan las primeras notas sobre teoría de la novela: «A partir de 1921 —observa Adolfo de Obieta—, la experiencia

³ Lisardo Zía, «Instantánea de Macedonio Fernández», *La Gaceta del Sur*, n.º 28, octubre-noviembre 1928.

editado» por Alfonso Reyes para Cuadernos del Plata a petición de Evar Méndez. El libro —nunca concebido como tal por su autor— fue una colección de ensayos humorísticos publicados entre 1922 y 1929 en las revistas de vanguardia: Luis Alberto Sánchez, que vio y admiró en ese texto «el digresionismo cantífico», opinó: «Hablar por adormecer el tiempo y desviar las ideas es algo muy nuestro y de todo ser a la defensiva, cuyo heroísmo consiste en presentarse díscolo cuanto más en riesgo se encuentre» (*Escritores representativos de América*, 2 tomos, Madrid, Gredos, 1957, II, 202).

La explotación total de las posibilidades de la digresión está realizada en una obra narrativa, *Una novela que comienza*, libro que fue rescatado por el escritor peruano Alberto Hidalgo. Hidalgo y Luis Alberto Sánchez promovieron su publicación en Chile; en 1941 Sánchez editó, mejor dicho armó, el libro para Ercilla, añadiendo un prólogo generoso y perspicaz. Curioso muestrario de textos que resisten la clasificación genérica, *Una novela que comienza* revela el creciente interés de Macedonio en la novela. Explica que sus relatos son experimentos en «investigación estética»: «Una burla del cuento en una brula de la novela, dos en obra de extremada revisión de Arte al par que de grave, desesperado sentimiento y de ansiosa honrada investigación última de lo estético y desinteresada esperanza de un Arte severísimo, exento de convencionalidad y de sensorialidad». La burla del cuento, «Una novela que comienza» en la burla de la novela, *Una novela que comienza*, es una clara anticipación de la novela que Macedonio ha comenzado y que le ocupará todo el resto de su vida hasta desembocar, finalmente, en *Museo*. 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.

En 1942 Marcos Fingerit publicó una hermosa colección de los poemas de Macedonio en un pequeño volumen «de franciscana presencia» que lleva el título *Muerte es Beldad*. En él se recopila la versión original de «Elena Bellamuerte» (recién descubierta en la lata de bizcochos) reemplazando la versión, muy inferior a la original, que el autor había tratado de reconstruir de memoria en 1926 cuando Borges, Hidalgo y Huidobro le pidieron un poema para su *Índice a la nueva poesía americana*.

Ramón Gómez de la Serna organizó el quinto libro, una nueva y ampliada edición de *Papeles de Recienvenido*, publicada por Losada en 1944. Gómez de la Serna aumentó el número de páginas de 74 a 279 y agregó un prólogo que iba a ser el «pasaporte a la fama» para su amigo. Esta nueva edición recopiló un ensayo de setenta páginas, una «teoría de la humorística», en que Macedonio resume las ideas de Freud, Bergson, Lipps y otros estudiosos y expone su propia teoría de la dinámica del humor. Incluye en el ensayo una formulación de sus ideas estéticas e intenta describir su ideal en arte, algo tan diferente del arte tradicional que tiene que darle otro nombre: «Belarte Conciencial» —«única digna agudización». Desde hacía varias décadas Macedonio insistía en un arte que abandonara los principios miméticos que informan el arte occidental y pedía un arte «asensorial»: ahora dice que la Belarte Conciencial ha hallado «su órgano

completamente puro por su perfecta insipidez intrínseca, que es la escritura. No veo esperanza de que otro órgano pueda conducir a otra belarte; no cavilo qué otro órgano podría ser absolutamente asensorial, insípido»; a continuación castiga la humanidad por no haber hallado el «genuino, artístico uso de la palabra», tema que le había preocupado ya por muchas décadas; es evidente que el núcleo de ideas estéticas que serán la fuerza motriz de *Museo* está operante, parte del proceso novelístico en germinación. Se recopila en el libro también uno de sus relatos más conocidos, «El zapallo que se hizo cosmos». El zapallo o calabaza, al encontrar en este planeta su todo-comodidad de vivir, creció y creció, absorbiendo no sólo ríos y montañas sino todas las razas de la humanidad y, eventualmente, el cosmos. Según la doctrina de la metafísica cucurbitácea, «vivimos en ese mundo que todos sabíamos pero todo en cáscara ahora, con relaciones sólo internas, y así, sin muerte. Esto es mejor que antes».

El último volumen del ciclo de libros preparados para la publicación durante la vida de Macedonio fue *Poemas*, que apareció póstumamente en 1953. Editado en México por Guarania, el volumen recopila prácticamente toda su poesía. Natalicio González escribió el prólogo y las maravillosas ilustraciones son de Cofeen Serpa. El libro recopila varios poemas inéditos, incluyendo «Poema al astro de luz memorial» en que Macedonio reitera la finalidad de su escritura: «Yo todo lo voy diciendo para matar la muerte en «Ella»... «Lo que anhelamos explicar es qué debemos sentir y adivinar ante estos hechos, ante el comportamiento lunar, qué nos quiere decir y de qué manera concierta con el misterio total único. La espontaneidad, el acontecer libre, no es una respuesta; es un renunciamento explicativo./ Todavía no poeta, no soy poeta, no hay poeta, pues de esto no se sabe. Hasta ahora, pues, sólo vivimos...»

Novelista de Eterna

En 1947 Macedonio Fernández abandona las pensiones donde se alojó por tantos años y va a vivir en un hermoso apartamento frente al Jardín Botánico con su hijo Adolfo de Obieta. «Mi padre vuelve a tener hogar» escribe Adolfo, «y tiene entonces algo más de lo que había sido su mobiliario durante un cuarto de siglo: una cama, una mesa, una silla y una guitarra; llega a tener un sillón, un piano y una biblioteca, además de dos ventanas sobre la calle más hermosa, y, para no ocultarlo, pues le ha de gustar que yo sea fiel, con un pequeño rincón en el que mucho soñó, se amparó del frío, pensó y hasta escribió; tiene ahora su pequeña cocina» (Obieta, 147).

En el rincón acogedor de la cocina Macedonio siguió escribiendo sin urgencia la novela que desde hacía treinta años venía ocupando una porción cada vez más grande de su conciencia. Con todo su poder persuasivo Adolfo de Obieta le animaba a terminarla, pero las páginas se acumulaban sin orden aparente mientras se le iban acabando los días. En uno de los prólogos alude oblicuamente a su conciencia del pasar del tiempo:

El mayor peligro que se corre publicando a esta altura de la vida una novela es que se nos ignore la edad: la mía es de 73, y espero que esto me evitará un prospectivo juicio como: «...siendo la primera novela del autor, le auguramos un halagüeño porvenir si persevera con firme voluntad y disciplina en sus inauguraciones estéticas. De todos modos, esperamos sus futuras obras para cerrar nuestro juicio definitivo». Con tal postergación, me quedo sin posteridad... (M, 19).

Reflexionando sobre el carácter de su padre, Adolfo de Obieta ha dicho :

La Providencia lo regaló ricamente en sentido del misterio, poesía, humor, facultad analítica, rigor conceptual, inventiva, con una extraña polivalencia para la metafísica, la ciencia, la poesía, el arte; pero menos ricamente lo regaló en carácter, disciplina y acaso ambiente propicio. Su obra pudo ser sensiblemente más importante, porque era mente a la que mucho humano y algo de lo divino no era ajeno. Aquella cierta indisciplina, cierto no-sentido del tiempo, quizá cierta convicción de que, de todos modos, algún día el microcosmos se identificará con el macrocosmos, o cierto menosprecio de las glorias del mundo, o cierta falta de la vanidad necesaria que yo juvenilmente solía reprocharle, recordándole que la inacción puede ser peor que la mala acción misma; algo de todo esto puede explicar que se hayan perdido muchas páginas escritas y varios libros no escritos, en todos los grados de la existencia a la semiexistencia (Obieta, 150).

La novela de la Eterna permaneció y permanecerá para siempre en su dimensión ideal, dejándose entrever «como el arcoiris por encima de la catarata»: *Macedonio realizó su proyecto a perfección no terminando la novela sino sencillamente dejando un día de escribirla. Murió, después de una breve enfermedad, el 10 de febrero de 1952, los papeles de la novela «no semi-ordenados sino cuartu-u-ochavi-ordenados», según Obieta. Como consecuencia, las nociones más sugestivas de su novelística —la complicidad del lector en escribir el libro, la intercambiabilidad de las partes de la novela, las páginas indispensables—, pierden su carácter abstracto y se vuelven reales y cruciales retos a la creatividad. Al dejar el manuscrito en tal estado Macedonio ha logrado colocar su obra en una zona ontológica indefinible, tal vez fantástica, asegurándole la existencia mercurial y aleatoria que siempre anhelaba para ella. Soñada por su autor por décadas, escrita por él en miles de versiones, y organizada en uno de los infinitos arreglos posibles por su hijo (tal vez en otros por sucesivas generaciones de estudiosos) la novela, como objeto de conocimiento, tendrá, siempre, un estado único, equívoco y desconcertante. Dada su estética, es apropiado, quizá, que la novela se haya manifestado precisamente de esta manera. Cabe preguntar si hubiera tanta premeditación pícaro como abulia en la «inacción» de Macedonio al dejar el texto en tal estado. El frágil anciano que escribía hoja tras hoja al lado de la estufa era, a fin de cuentas, el mismo que anotaba en ciertas páginas «Adolfo, si llegás a publicar esto» o «Por si me muero...». Le había encantado la noción de la larga existencia «mitológica» de la novela: «... novela cuya existencia fue novelesca por tanto anuncio, promesa y desistimiento de ella, y será novelesco el lector que la entienda. Tal lector se hará célebre, con la calificación de lector fantástico. Será muy leído por todos los públicos de lectores, este lector mío» (M, 21).

Se ha observado con frecuencia que el tiempo, que nunca fue exactamente un aliado de Macedonio en vida, ha obrado a su favor en los años posteriores a su muerte. Auténtico visionario, sus horizontes estaban más allá de la percepción de sus congéneres; al colocarlo ahora al lado de los gigantes literarios de su época vemos que de todos ellos, sólo él ha seguido creciendo. Sólo ahora, cien años después de que empezó a publicar, el mundo literario ha empezado a entender siquiera parcialmente lo que prometía el novelista prometedor de la Eterna.

Obras citadas

Obras de Macedonio Fernández

Abreviaturas	Ediciones
PR29	<i>Papeles de Recienvenido</i> . Bs. As.: Proa, 1929
PA	<i>Papeles antiguos</i> . O.C. I Bs. As.: Corregidor, 1981.
E	<i>Epistolario</i> . O.C. II Bs. As.: Corregidor, 1976
T	<i>Teorías</i> . O.C. III Bs. As.: Corregidor, sin fecha
NTV	<i>No toda es vigilia la de los ojos abiertos</i> . Bs. As.: Centro Editor, 1967.
M	<i>Museo de la novela de la Eterna</i> . Bs. As.: Centro Editor, 1967.

«Evar Méndez», *Proa*, primera época, n.º 6, enero 1925, pp. 15-19

Bibliografía

- BORGES, Jorge Luis. Prólogo a su antología *Macedonio Fernández*. Bs. As., Ediciones Culturales Argentinas, 1961, pp. 7-22.
- BORGES, Jorge Luis y Norman Thomas de Giovanni. «Autobiographical Notes». *New Yorker*. 19 sept., 1970, pp. 40-99.
- FERNÁNDEZ LATOUR, Enrique. «Macedonio Fernández, candidato a Presidente». *La Prensa*. 9 de enero, 1966.
- FERNÁNDEZ MORENO, César. *La realidad y los papeles*. Madrid, Aguilar, 1967.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. «Retrato de Macedonio Fernández» en *O.C. II*. Barcelona, AHR, 1957, pp. 1586-1601.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. *La corriente infinita: crítica y evocación*. Madrid, Aguilar, 1961.
- OBIETA, Adolfo de. «Mi padre, Macedonio Fernández». *Revista de la Universidad de la Plata*, n.º 3, 1958, pp. 147-150.
- PETTIT DE MURAT, Ulyses. «Jorge Luis Borges y la revolución literaria de Martín Fierro». *Correo literario*. II, n.º 15, 1944.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *El desterrado: vida y obra de Horacio Quiroga*. Bs. As., Losada, 1968.
- , «Macedonio Fernández, Borges y el Ultraísmo». *Número*, n.º 19 (abril-junio), 1952, pp. 177-183.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. «Macedonio Fernández» en *Escritores representativos de América*, II. Madrid, Gredos, 1957, pp. 197-202.
- VICTORICA, Ricardo. *Crítica baladí*. Bs. As., 1941.

V. LECTURAS DEL TEXTO

PENSAMIENTO Y PENSAR
DE MACEDONIO FERNÁNDEZ

Wiltrud Flammersfeld

PENSAMIENTO Y PENSAR DE MACEDONIO FERNÁNDEZ
Wiltrud Flammersfeld

EL APRENDIZAJE DE LA LECTURA
Alicia Borinsky

OTRA LECTURA DEL TEXTO
Ana María Camblong

PENSAMIENTO Y PENSAR
DE MACEDONIO FERNÁNDEZ*

Waltraut Flammersfeld

Alcances del pensamiento

Por más importante que sea su aporte a la historia literaria como «precursor» de la «nueva novela» latinoamericana,¹ la auténtica significación de Macedonio Fernández dentro de la civilización occidental escapa a los criterios de la filología o ciencia de la literatura. Analizarlo y valorarlo como escritor —ensayista, humorista, poeta o novelista— llevaría a una comprensión sólo parcial que, distorsionando o desconsiderando sus motivaciones e intenciones extra-literarias, reduciría el objeto-texto a la categoría de pura facticidad.

Si MF ha escrito muchas y publicado (o dejado de publicar) algunas páginas, es porque lo pensado por él le parecía importante, y no para crear una obra literaria (famosa o marginal) o para ingresar, en un futuro no muy lejano, en el Parnaso de los escritores universalmente renombrados. Borges, que a pesar de haber aprendido mucho de él, lo consideraba un escritor mediocre, aunque hombre genial, acentuó su valor extra-literario con esta aguda observación:

* Las obras de MF se citan según las siguientes ediciones y de la forma abreviada que se indica entre paréntesis: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967 (VOA). —*Papeles de Recienvenido. Poemas, Relatos, Cuentos, Miscelánea*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967 (PR). —*Museo de la Novela de la Eterna*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967 (MNE). —*Cuadernos de Todo y Nada*, Buenos Aires, Corregidor, 1972 (CTN). —*Teorías (Obras completas III)*, Buenos Aires, Corregidor, 1974 (T). —*Epistolario (Obras completas II)*, Buenos Aires, Corregidor, 1976 (E). —*Adriana Buenos Aires (Obras completas V)*, Buenos Aires, Corregidor, 1974 (ABA). —*Papeles antiguos (Obras completas I)*, Buenos Aires, Corregidor, 1981 (PA).

¹ Para esta valoración, cf. por ejemplo A. Borinsky, «Macedonio: su proyecto novelístico», en *Hispanoamérica*, I, 1972, pp. 31-48. N. Jitrik, «La novela futura de MF», en N.J., *El fuego de la especie*, Buenos Aires 1971, pp. 151-182. N. Salvador, «Técnicas narrativas de MF», en *Filología*, XIV, 1970, pp. 127-133. Anteriores estudios solían centrarse en los aspectos metafísicos o humorísticos del autor o simplemente en el anecdótico estrafalario de su vida.

A Macedonio, la literatura le importaba menos que el pensamiento, y la publicación menos que la literatura.²

MF se excusa irónicamente de este «fracaso en el escribir», del que le acusan sus críticos más empedernidos, alegando su incapacidad de «escribir seguido, sin pensar en nada». Y añade:

Si yo hubiera pensado antes de escribir, lo que no es tampoco oportuno, apenas se notaría. Mas el lector me descubre pensando mientras escribo... y ya comprende que soy un pobre diablo. (PR 179)

Cuando MF en algunas páginas humorísticas «escribe sin pensar en nada» y deja rienda suelta al automatismo del lenguaje, pone con ello en evidencia la comicidad del vacío verbal, anunciándolo a veces con irónica condescendencia para el lector distraído: «por ahora no escribo nada» (PR 33). Escribir es, por lo tanto, «pensamiento a la vista», y la escritura refleja el «estilo de pensar». De ahí su violento rechazo del pasado literario descalificado como «Tonelada Estética» y su manifiesta afiliación a la corriente anti-literaria o «Literatura del Dudar del Arte».³

Hay una larga lista de autores «buenos», satirizados por su perfección en el escribir sin pensar en nada, desde Calderón y Lope de Vega hasta Byron, Gautier y Hugo. Citaremos sólo un ejemplo:

... el ocioso Byron al comenzar a trabajar no hacía nada: pasaba tantos años sin reflexionar en cosa alguna que cuando quería retratarse no acertaba con la postura de pensar. (PR 78)

Si hablamos de la prioridad del pensamiento sobre la literatura, es imprescindible una explicación previa de lo que Macedonio entiende por este concepto central. ¿Qué es, pues, pensar o pensamiento para el autor, según sus propias palabras?

Hay varios intentos de definición o clarificación a lo largo de sus escritos «metafísicos» desde 1908 hasta 1952.⁴ *Pensar* es una forma de «atención» intelectual, posterior a la experiencia sensual (percepción) y opuesta a la *contemplación* (atención mística), lo mismo que a la «afección» como estado de vida interior ajeno a la «representación» o la «objetivación». Macedonio distingue entre «lo atendible» (mediante pensamiento o contemplación) y lo «no atendible» o lo «casi no atendible» que es la afección (VOA 220), aunque «la no atención, el mero vivir» es perfectamente atendible. Por lo tanto, el pensar como actividad intelectual abarca virtualmente todo, aunque quizá se le escape lo esencial del estado místico (afección, pasión, altruística).

² J. L. Borges, *Prólogo para una antología de MF*, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Cultura, 1961, p. 19.

³ Quizá sean estos dos artículos de MF los mejores manifiestos de la vanguardia argentina, «La Literatura del Dudar del Arte», en *Destiempo* I, 3, diciembre 1937, «No más Literatura Condescendida», en *Buenos Aires Literario*, 9, junio 1953, p. 21. Cf. también las cartas E. 106 ss y E. 154 s.

⁴ Por ejemplo VOA 52 (de 1908), VOA 148 (de 1928), VOA 193 (de 1942).

Si pensar es objetivar, diferenciar, ubicar, conceptualizar, «todo el pensamiento del hombre no puede resultar sino de una descriptiva relacional del acontecer psicológico o material, presentativo o afectivo» (VOA 193) e informa sólo sobre «una Realidad de Objetos Separados» (VOA 193). Con esta salvedad, el pensar es universal, tanto como *intentio recta* (atendiendo el objeto) cuanto como *intentio obliqua* (atendiendo la propia atención). Le caracteriza a Macedonio como filósofo el peso (cuantitativo y cualitativo) dado a la *intentio obliqua*, a la reflexión.

Para aclarar más el difícil concepto del «pensar», hay que dilucidar otra distinción usada frecuentemente por MF, y que ha causado a menudo un malentendido de su obra como «irracionalista»: se trata de la oposición entre pensamiento o inteligencia y raciocinio o comunicabilidad. Para él, pensar es perfectamente posible sin palabras, ya que «la palabra es instrumento de comunicación y no de pensamiento» (VOA 98).

Si yo raciocinio hablando no es porque tenga inteligencia, sino porque estoy en comunicación y no en pensamiento o investigación para mí, y estos aparentes raciocinios son agrupaciones verbales conducentes a suscitar ciertas imágenes. El raciocinio lógico y dialéctico que ocupa casi todas las páginas de Kant es una simulación de la eficacia de la Inteligencia... (VOA 148)

«Pensar en palabras» significa el desprestigio de la filosofía como «escolástica» (VOA 108), de ahí su preferencia por el término «metafísica», como disciplina despreciada por dudosamente científica en la llamada «filosofía magistral» a partir de Kant. La diferencia entre metafísica, filosofía y ciencia se abordará más detalladamente en el capítulo correspondiente. Aquí sólo cabe destacar, para evitar la impresión errónea de irracionalismo, que el escepticismo frente a la eficacia del raciocinio no significa la claudicación de la inteligencia (ni siquiera un agnosticismo de raíz positivista). El pensamiento ha de ser racional para destruir la fe ciega en los poderes del raciocinio, pero nunca debe negarse a sí mismo proponiendo una «solución por sentimiento» (VOA 217), por la cual MF critica duramente a Kierkegaard y Scheler, representantes del irracionalismo «existencialista».

Pensamiento sobre el Ser y el Conocer

El pensar como atención teórica constituye el aspecto quizá más importante de la obra de MF, objeto principal del presente estudio. Postular que, en principio, todo puede ser objeto de atención teórica, significa para el autor el reto de la universalidad temática: sólo lamentables flaquezas individuales pueden imponer límites. Pero no basta con tener opiniones prefabricadas y superficiales sobre cualquier asunto de actualidad, como ocurre en el periodismo. Vicio que Macedonio ironiza en una carta a la revista *Martín Fierro*:

¡yo! que tengo opinión hasta para elegir la vereda y aborrezco lo inopinado y las siete horas de sueño diario pasadas sin opinar y estuve preparado y con opinión en todos los asuntos de todos los reportajes que con envidia vi publicarse. (PR 91)

Pensar es descubrir lo problemático en fenómenos o afirmaciones tenidas por incuestionables, deshacer convicciones infundadas al convertir las seguridades en preguntas. Semejante al método de Descartes, el pensar de MF funciona primero como rechazo de todo lo dudable para así iniciar la búsqueda de verdades últimas, fundamentos infundables por ser evidentes. Es por lo tanto, un pensar esencialmente filosófico que culmina en las clásicas preguntas ontológicas y epistemológicas sobre el Ser y el Conocer, espíritu y materia, yo y no-yo, conciencia y realidad.

¿Cómo y con qué resultados se desarrolla esta búsqueda en MF?

Intentaremos primero acercarnos a la respuesta con un enfoque bio-bibliográfico explicando la secuencia cronológica de «fases», factores que influyen en ella y sus correspondientes manifestaciones textuales.

A continuación, con un enfoque sincrónico-sistemático, esbozaremos la coherencia lógica y los conceptos básicos de lo que MF consideraba «su» metafísica, su «solución».

Parece que el ambiente de su juventud no propiciaba inquietudes especulativas, aunque desde su vejez (en 1949 y 1951)⁵ el autor recuerda «mi más grande crisis de los 22 años cuando yo era anarquista spenceriano» (E 72), aludiendo con ello quizá a la mistificada aventura paraguaya a lo Thoreau. Las dudas que podían atribular a un joven estudiante de derecho en aquella época serían más bien concretas; políticas, sociales, científicas, en consonancia con el positivismo reinante que se interesaba más en el progreso científico que en el regreso metafísico.

Por lo tanto, la rebelión juvenil se manifiesta sólo como breve episodio de escapismo social, pronto desvanecido por la necesidad de integración laboral:

Imposible detenerse. Abrumados por las labores o por los placeres, no hay tiempo, no hay tregua, nunca nos posesionamos de esa hora serena en que podríamos mirar frente a frente a nuestro destino. (E 234)

Así se queja el joven abogado con su tía Angela del Mazo en 1904. Recién ahora, rondando su treinta aniversario, MF empieza a sentir la insuficiencia del «mero vivir» (VOA 220), del existir sin pensar. En esta crisis de conciencia le estremece la necesidad de encontrar su personal *philosophy of life* o *Weltanschauung*:

Pienso siempre y quiero pensar; quiero saber de una vez si la realidad que nos rodea tiene una llave de explicación o es total y definitivamente impenetrable. (E 36)

A partir de ahora, el pensar va a ser su ocupación favorita, meta y justificación de su vida intelectual. Sin embargo, aún se trata de una reflexión puramente personal, introspección psicológica sin grandes pretensiones filosóficas. Es cuestión de aclarar *mis* ideas, hacer *mi* vida más intensa, más «hedónica». Un

⁵ Carta a Natalicio González, de 1951 (E 72 ss) y a Juan Pinto, de 1949 (E 189 ss).

texto de 1906, titulado «¿Cuál es mi estado total actual?» (T 51-67) confirma la finalidad personal y eudemonológica de la reflexión, convicción nunca abandonada del todo a lo largo de su posterior pensamiento. Lejos de pretender validez y necesidad objetivas, sus «hallazgos metafísicos» no son más que propuestas que podrían resultar «útiles para vivir»⁶ a cierta clase de personas. Estos «hallazgos» serán expuestos por primera vez de forma ordenada y completa en unos textos fechados en 1908, publicados en 1967 a título póstumo gracias a la labor de Adolfo Fernández de Obieta.

Esta primera fase establece las bases y el contorno «sistemático» de sus reflexiones posteriores, aunque parece que el autor no quería ver en estos textos más que pre-borradores, mercedores sólo de un «recuerdo piadoso».⁷ Quizá los desaprobara porque, a pesar del programático rechazo de la «filosofía magistral», no pueden disimular un cierto aire de rigor expositivo, un academismo terminológico, una tentación sistemática. Obieta mencionó una vez la hipótesis, nunca confirmada, de que ello podría deberse a una vaga ilusión de MF de clasificarse con estos escritos para una carrera universitaria, ya que en aquel momento la Facultad de Filosofía de Buenos Aires se encontraba en plena efervescencia y transmisión de poderes a las jóvenes generaciones antipositivistas.⁸

Es cierto que estos primeros pasos vacilantes de MF se inscriben plenamente en la contemporánea corriente de cuestionamiento más o menos ideologizado de los supuestos y dogmas positivistas, aunque no queda constancia de contactos personales del autor con la llamada «Generación del Centenario», mayormente hijos de emigrantes europeos y portavoces de la rebelión antipositivista.⁹ Menos espiritualista y nacionalista que aquéllos, MF critica en el positivismo sobre todo los excesos: un ciego respeto hacia los hechos fácticos, una creencia en la omnipotencia de la ciencia para producir progreso, un orgulloso agnosticismo frente a lo no-experiencial o no-cuantificable. Comparte con el positivismo un sobrio escepticismo hacia el fanatismo irracional, un especial interés en problemas políticos y sociales, el rechazo de religiones reveladas o históricamente establecidas. Esta actitud ponderada le acerca más a Alejandro Korn y Carlos Vaz Ferreira que a Rodó y Vasconcelos.

Las influencias que marcan esta primera fase de MF coinciden con los nombres más mencionados en las universidades de la época: Spencer, criticado como representante de lo antiguo, pero considerado como «adversario respetable»;¹⁰

⁶ Así escribe, con intención educativa, en una carta de 1940 a su hijo Adolfo (E 227).

⁷ Así sugiere el editor Obieta en la «Advertencia» (p. 6), disculpándose por su publicación.

⁸ En 1990 ocupó la cátedra de Historia de la Filosofía Alejandro Korn, que había actuado de suplente desde 1906. La de Ética y Metafísica pertenecía desde 1904 a Sergio Rivarola.

⁹ Sobre las implicaciones ideológicas de aquella corriente hay que tener en cuenta la anotación crítica de F. Romero, *Sobre filosofía iberoamericana*, Buenos Aires, 1952, p. 20: «lo que indirectamente se combatía en el positivismo era con frecuencia la tradición liberal, laica y civil de la nación».

¹⁰ Así le considera por ejemplo A. Korn, *El pensamiento argentino (1912-1936)*, Buenos Aires, 1961. MF le aprecia por haber desarrollado «la fórmula más concreta y completa del criterio agnóstico» (VOA 47) y considera que «igual a Kant en poderes mentales y lo excede en honestidad y en ciencias y noblemente esmera el método de sus libros y aun el vocabulario» (VOA 121).

se dispersan por derroteros más individuales, unos en la fama, otros en el anonimato de una bohemia juvenil y transitoria abocada al fracaso artístico (para los más afortunados, el alejamiento de la literatura conlleva éxito profesional y social).

Para Macedonio, los años treinta con su vida más tranquila y solitaria inician otro período de transición: hacia una mayor madurez de su pensamiento. Por de pronto, su reflexión sigue centrada en las inquietudes estéticas despertadas por el contacto con la vanguardia, sobre todo respecto a la novelística. Los prólogos «metafísicos» de MNE pertenecen a esta época de transición: continúan las tendencias señaladas en *No toda es vigilia* hacia la prioridad de los conceptos místicos, hacia la integración de valores estéticos, hacia la utilización terapéutica de la metafísica. Nueva es la idea fundamental de la novelística: que mediante la narrativa se puede provocar un estado de conmoción concienical en el lector que le llevaría a dudar más profunda e intensamente que el raciocinio metafísico de la dicotomía entre yo y no-yo y por lo tanto acercarse al estado místico.

La tercera fase está marcada por el descubrimiento de Husserl y Heidegger, debido en parte a los contactos con Carlos Astrada y Miguel Ángel Virasoro que intentaron introducir las ideas básicas de fenomenología y existencialismo en Argentina. Parece que MF lee ahora más sobre todo a los mencionados filósofos alemanes, pero también los libros de los argentinos con los que intercambia correspondencia. Entre 1928 y 1935, por lo menos, hay cartas con Virasoro, y entre 1932 y 1939, con Astrada. Ambas correspondencias dejan entrever, a pesar del tono amistoso, un mutuo malentendido: los jóvenes buscaban quizá en MF un maestro autóctono que consagrara admirativamente sus pretendidas innovaciones; el anciano de mente joven buscaba interlocutores críticos y abiertos. Así se llega al distanciamiento y al silencio. Aparte de lo expuesto en estas cartas, la documentación sobre esta última etapa de MF es escasa: tres artículos breves en revistas y unas 35 páginas de «Metafísica» compiladas por Obieta.¹⁵ En todo ello se detecta quizá una mayor complejidad y prudencia de reflexión, por encima del intuitivo y polémico «parti pris» anterior.

También se detecta un interés predominante en los problemas relacionados con la subjetividad, la interacción psico-física, los conceptos emoción y acción, la posibilidad del otro yo. Hay una terminología más sofisticada, inspirada quizá por Heidegger, que contribuye junto con un estilo más enrevesado a dificultar la lectura. Por encima de ello, no se puede negar la continuidad conceptual entre estos últimos y los primeros escritos: no hay revocación, sino afinamiento.

«La Metafísica Crítica del Conocimiento; la Mística, Crítica del Ser» es el título de un breve texto declarado como «esquema apresurado de su posición en metafísica» (VOA 65) que MF publica en la revista *Proa* en 1924. Este título es tan sintético y aclarador que puede servir como tal para el conjunto de su pensamiento, considerado ya no como evolución biográfica, sino como ente sistemático. Los conceptos básicos de este sistema que intentaremos explicar a

¹⁵ También hay que tener en cuenta el «Poema de poesía del pensar» (PR 263 ss), realización más avanzada de esta metafísica no-discursiva que se da en la Artística (MNE 36).

continuación son: asombro de ser, estado o fenómeno, representación y afección, desconceptuar, contemplación y pasión o mística.

¿Qué es la metafísica, cuál su problema central, cuál su clave? Fiel a la tradición del pensar filosófico como reflexión, MF se plantea esta pregunta a lo largo de su obra. Las respuestas varían en terminología, pero su esencia sigue siendo la misma:

La Metafísica es aquella actividad que despliega la inteligencia puesta en movimiento por el malestar y sorpresa raras que se despiertan en nosotros al percibirnos de que, no obstante nuestra propia cualidad de «seres», de «existencias», la «Existencia», el «Ser» nos es ininteligible. (VOA 42 s.) (1908)

Metafísica es la investigación de una sola especial emoción: la de desconocimiento de lo conocido, o falso desconocimiento. La única definición y método de la Metafísica es: la descripción de nuestra entera Experiencia (...) en cuento ella tiene de Paramnesia Inversa. (VOA 189) (1942)

La Metafísica es la investigación intelectual de las vías genéticas del hecho espiritual de emoción de infamiliaridad de lo ya conocido (...) Tal investigación es intelectual; su punto de partida una emoción (...) En suma: cuestión de sentimiento inicial, cuestión de sentimiento el final, intelectual la investigación y de ninguna manera solución por sentimiento como quisieran ofrecérsela Kierkegaard o Scheler. (VOA 217)

La Metafísica se diferencia de la Filosofía en que «investiga la ley más general de los fenómenos» (VOA 21), causas del Ser o Primeras Causas; se diferencia de la Ciencia ocupada con la «organización de leyes, causas, relaciones no universales» (VOA 21), la «edificación del Mundo» (VOA 37), la «domesticación del fenómeno». (VOA 55)

Fuente de la metafísica es, pues, la «perplejidad de ser», el «asombro de existir y de que algo exista», la pérdida de «la familiaridad, la aquiescencia innata y llana con el ser». Este «asombro de ser» corresponde a lo que Heidegger llama, en 1929, la *Befremdlichkeit des Seienden* o *Verwunderung*:¹⁶ emoción desconcertante que se produce en ciertas circunstancias que rompen la entrega inconsciente al fenomenismo (*das Seiende*) y conduce a la conciencia de la *Seinsvergessenheit*. Para MF, se dan estas circunstancias cuando el mecanismo de ubicación de los fenómenos se demuestra insuficiente o doloroso (sueño, muerte de ser querido) o cuando por casualidad conseguimos un instante de visión pura del fenómeno como ser, libre de las añadiduras de la apercepción. La meta de la metafísica es hacer posible el retorno consciente al estado de visión pura o estado místico, mediante la destrucción argumentativa de las formas de ubicación o apercepción. El asombro de ser no afecta ni al niño recién nacido

¹⁶ Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, Bonn, 1929. Es comparable también la definición de la metafísica como «Hinaustragen über das Seiende, um es als ein Solches und im Ganzen für das Begreifen zurückzuehalten» (p. 24), al igual que la pregunta fundamental «Warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr Nichts?» (p. 29). Sin embargo, MF no comparte la fascinación por la Nada, no menos verbalismo que el Ser.

ni al hombre en estado de contemplación, que perciben «la Realidad desnudada de todo concepto, es decir, de toda palabra adherida al fenómeno» (VOA 31). Al contrario, cuanto más inteligente y sensible, cuanto más «hamletiano» sea el hombre, más le sacude esta experiencia.

Como en las ideas de Schiller sobre *Naive und sentimentalische Dichtung* o de Kleist sobre el teatro de marionetas, sólo la infinita inconsciencia o la conciencia infinita son inmunes a la lacra del pensar o insuficiencia de la apercepción.

El hombre pensante necesita de la metafísica para superar el asombro de ser. Y como tal necesita seguir «las vías impuestas por nuestra estructura psicológica, es decir las vías del razonamiento y de la argumentación» (VOA 45). Según estas vías, el pensar necesita una base absolutamente segura y evidente para la construcción del edificio especulativo. MF llama esta base los «estados», elementos irreductibles del acontecer psíquico que se diferencia del inicial «yo pienso» cartesiano por comprender tanto sensación (sensualidad, percepción) e imagen o concepto (inteligencia, apercepción) como sentimiento (afección, placer/dolor).

La única plataforma sólida y concreta de la reflexión son estos estados:

... estamos ciertos de que las sensaciones y sentimientos que experimentamos existen, es decir, son, aunque sólo sean estados, fenómenos de nuestra psique. (VOA 29)

El primer paso de la metafísica sería entonces abordar el problema de si existe o no diferencia ontológica entre estado y *fenómeno*, es decir si hay diferencia entre vida interior y mundo exterior. En esta pregunta consiste, para MF, el mayor pseudo-problema creado por la filosofía occidental. Es el postulado kantiano de una «cosa en sí» o *noumenon* como substancia del fenómeno o «cosa para mí» y, como consecuencia lógica, el postulado de un «yo substancial», diferente y distinguible del estado.

Ni lo uno no lo otro son «verificables», sostiene MF siguiendo el criterio empirista de James; y por lo tanto, nada son sino verbalizaciones o creaciones absurdas de la lógica seducida por la casualidad lingüística de que existan sujeto, objeto y predicado. El fenómeno, hecho o realidad es el estado, y nada más —no existe misterio incognoscible detrás de él.

Con esta idea se resume toda la metafísica de MF, y se explica también la obsesión contra Kant y el agnosticismo que marcará su pensamiento hasta el final. «Todo es lo que parece» (VOA 208) y «La Realidad no contiene misterio alguno» (VOA 35) —la afirmación central de su metafísica no cambia desde 1908 a 1944, fechas de las dos citas.

A partir de esta afirmación, el problema de la metafísica consiste en comprender y describir los estados, que pueden ser de *representación* o de *afección*. Para MF, el error de la metafísica anterior, a excepción de Schopenhauer, Representativos son los estados acompañados de una impresión de exterioridad o materialidad del fenómeno, de un «esse» diferente del «percipi». Al negar la prioridad del «esse» como sustancia, MF se pone del lado de Berkeley y su

idealismo, pero se distancia de él negando la sustancialidad del yo. Lo critica porque

ya importa un *parti pris*, a favor de lo psicológico. Nuestra alma es tan cuestionable como la materia. (VOA 33)

Aunque pueda ser interesante aclarar ideas respecto al significado de «representación», no es lo más importante en metafísica. Sólo la metafísica de la afección supera el artificial e innecesario dualismo de sujeto/objeto, sólo ella enfoca lo vitalmente importante que es la intensidad como categoría mística. (VOA 67)

Sin embargo, la metafísica como investigación intelectual ha de seguir las vías del razonamiento y comprometerse con el análisis del estado representativo, indagando las diferencias entre percepción y apercepción. Lo primero es vista, oído, tacto: pura sensualidad. Lo segundo, inseparable casi desde los primeros pasos de aculturación del niño, es la ubicación del fenómeno o sumisión bajo conceptos de tiempo, espacio, causalidad, pluralidad, etc. Esta apercepción como «domesticación del fenómeno», esta «conceptuación» es causa del asombro de ser. Por lo tanto, la metafísica procurará «desconceptuar», disolver analíticamente la fe en la inteligencia como apercepción.

La apercepción es interpretada por MF como «asociacionismo» o «verbalismo»: hábito psicológico inducido por necesidades biológicas (p. e. causalidad y con ello previsibilidad del futuro como garantía de supervivencia) o mecanismo lingüístico (p.e. distinción entre sujeto y objeto).¹⁷ Las técnicas del desconceptuar varían a lo largo de su obra. Primero es la *reductio ad absurdum* del edificio conceptual kantiano: mostrar que los conceptos de «tiempo, espacio, materia, yo, mundo exterior, sucesión, posición, entendimiento, razón, inteligencia, juicio causalidad, impresión, instinto, intuición, sensibilidad, sensación, intensidad, extensión, percepción, apercepción, idea, deducción, inducción» (VOA 29) son un «cúmulo interminable de nociones» tautológicas o absurdas, inútiles y vacías de sentido.

Luego se trata de «desimpresionar» al lector mediante el humorismo o «belarte de Ilógica», donde los conceptos se convierten en objeto de juego y su disolución en placer intelectual. Finalmente, es la novela y su reducción artística del personaje que debe producir una «conmoción concienical» respecto a la inconsciente dicotomía de yo-substancial y realidad exterior-substancial. Las tres técnicas se justifican exclusivamente por su valor terapéutico contra el asombro de ser: son técnicas del desconceptuar.

Como resultado del desconceptuar se puede alcanzar el estado consciente de *contemplación*, transición entre la investigación intelectual de la metafísica y la certidumbre mística de la pasión.

¹⁷ Con lo primero, MF sigue a Hume, que ve en las nociones de objeto o sujeto sólo una asociación de diferentes percepciones, y en la sustitución del «post hoc» por el «propter hoc» un automatismo biológico. Con lo segundo, se acerca a la concepción de la filosofía como análisis lógico-lingüístico defendida por anglosajones contemporáneos como A.J. Ayer, *Language, Logic, Truth*.

La contemplación es el esfuerzo de atención conducente a depurar la percepción de los fenómenos o estados; nos sustrae, por un esfuerzo disociativo, de la eficiencia y peculiaridad de la apercepción; llega, mediante la inspección concreta y lógica de cada forma de ubicación, es decir por el camino corriente y obligado para todo acomodamiento de la percepción, a la evanescencia de esas formas, con lo que la perplejidad metafísica se disuelve naturalmente; realizase la plenitud de Intelección y el Fenómeno nos aparece auto-existente, es decir, inteligible. (VOA 22)

Con la contemplación, se cumplen las tres exigencias hedónicas de la metafísica: la «todo-posibilidad del Ser» (VOA 19), la «todo-inteligibilidad del mundo» (VOA 44) y la «todo-comodidad concienical» (VOA 204). Libertad, concienical y felicidad son, por lo tanto, los valores máximos del pensamiento. En la primera, hay afinidades con el irracionalismo estético-vital; en la segunda, con el racionalismo optimista; en la tercera, con el Pragmatismo de James y su criterio de «satisfactoriness». Para la contemplación, el ser es «un psiquismo todo conocible» (VOA 87), o sea «almismo». Pero este «almismo» es «ayoico», lo que diferencia la posición de MF de idealismos subjetivistas y permite su autodefinición como «idealismo absoluto».

Para la contemplación, «todo es experiencial y nada es fundable, ni necesita serlo» (VOA 165), lo que justifica la auto-definición de «empirismo radical». Para la contemplación, el Ser/Experiencia es libre, sin ley, desordenado y de tan infinita variedad como la Nada, lo que explica el humorismo de MF y su auto-definición como «metafísica descripcionista» (VOA 223).

Para la contemplación, no hay misterio ni miedo, ni angustia ni preocupación (VOA 215) reveladores de la «Nada como tal negación universal del ser» (VOA 204) porque el estado contiene toda la verdad más allá de las invenciones «Ser/Nada» o «Sein/Seiendes»; así, el último pensamiento de MF se puede auto-definir como «Ostensibilismo Inexistencialista» (VOA 208).

La contemplación no es idéntica al estado místico, sino un método o «mecanismo» para llegar hacia él. Sólo hay dos métodos posibles en metafísica: la contemplación y la pasión. «Ambos dan la certidumbre, suprimen el asombro de existir..., dan la plena visión» (VOA 22).

Cuanto más se aleja el autor de los convencionalismos académicos, más espacio ocupa el tema de la pasión, que será cantada más que analizada. Sobre todo *No toda es vigilia* es presentado como «alegato pro pasión contra el intelectualismo extenuante» (VOA 77) y abunda en interjecciones líricas:

Pasión ¡dignidad suprema del Ser! (VOA 86)

¡Oh, Pasión nunca humilde, siempre cierta! (VOA 78)

La pasión como «altruística» significa «vivir la vida de otro con secundaridad, casi nulidad de la propia» (VOA 176) y por lo tanto vivir en permanente estado místico de anulación del yo y del «mi-cuerpo».

Yo sigo a la Pasión, que tiene toda certeza y cuyo dogma es «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! (VOA 77)

Esta pasión es para MF «única justificación y fin de la vida y del arte y única condición en que hay una felicidad posible» (VOA 85). Esta interpretación del arte corresponde a un texto de 1922, titulado «La Idilio-tragedia» (PR 282 ss), que insiste en la justificación del arte por la pasión. Su asunto debe ser la tragedia por su muerte, donde la pasión se encuentra frente a un determinismo o semiabatimiento de esa ajenidad que es el Mundo» (PR 282), debe ser «crítica de la muerte». Es evidente que esta idea, anterior a la concepción del «Belarte Concienical de la Palabra», sobrevive en la *Novela de la Eterna*.

Alcanzar, mediante contemplación y pasión, el estado místico, es deseo máximo de MF como pensador. Así lo describe:

estado místico es vivir sin noción de comienzo de sí mismo, sin noción de cesación, sin noción de historia individual, sin noción de identidad personal, sin noción de identidad y reconocibilidad del cosmos, sin noción de unidad del cosmos, sin noción de unidad de la persona (...) sin noción de subordinación a un Creador. Estado místico es vivir como autoexistente increado. (VOA 190)

En oposición al practicismo del hombre normal, el místico «opta por fortificar la Persona, ahorrándose toda Acción» (VOA 190), y con ello se aleja también de la pasión, cuya Acción «es máxima» (VOA 77).

Es evidente que una experiencia tan totalizadora se escapa al análisis y casi a la descripción. La meta de la metafísica como investigación intelectual se encuentra fuera o más allá de ella, y sólo puede ser descrita en cuanto es resultado:

La Metafísica comienza cuando se pierde la impresión de familiaridad del ser y se propone descubrir la causa concienical de ello. ... la causa procede de las que también llamo impresiones: 1) de necesidad del darse de un fenómeno en un lugar y momento dados; 2) de identidad y reconocibilidad del mundo; 3) de unidad del mundo; 4) ... de identidad del yo. Revocadas todas estas impresiones o dogmas, se tiene el estado místico, es decir, el mismo estado en que se hallan los hombres premetafísicos y los animales. (VOA 191)

Pensamiento sobre la Belleza y el Escribir

A diferencia de la metafísica, la estética no es una necesidad vital para MF, y recién en la década de los veinte el interés de su pensamiento se empieza a centrar en esta temática.

Hubo, sin embargo, un primer acercamiento tímido e inseguro a la creación literaria, anterior a las primeras exposiciones metafísicas de 1903. Se trata de dos poemas y varios artículos publicados sin pena ni gloria en revistas de época. Si el ambiente intelectual de aquel momento fue dominado por el positivismo, el literario lo fue por el modernismo, sobre todo desde la llegada de Rubén Darío a Buenos Aires en 1893. Respecto a lo primero vimos ya cómo la elaboración de un ideario personal partía de un cuestionamiento a la moda positivista con su creencia en la civilización-progreso y su agnosticismo frente a lo no-fáctico.

El cuestionamiento al modernismo es, en el joven MF, más difuso y menos reflexionado. No libre de poses modernistas es el poema «La Tarde», publicado en 1904;¹⁸ oratoria ampulosa y patética, metáforas sensorialistas y convencionales, preciosismo semántico y sintáctico. Más evidente es el rechazo de la moda en el otro poema publicado (en 1893), «Gatos y Tejas»: fantasía satírico-jocosa al estilo de Quevedo, donde se ironizan ya los recursos retóricos del residual romanticismo finisecular:

Este ¡ay! no viene a pelo
Pero yo me consuelo
Pensando que actualmente no hay poeta
Que no eche a veces mano de este ripio¹⁹

Otro ejemplo para la burla del estilo solemne y grandilocuente se encuentra en los artículos de «costumbres», publicados en una revista estudiantil de 1892. El irónico panegírico de la «Casa de Baños» como «verdadero templo de la democracia» recurre a la torcedura quevediana y la llaneza populista para definirse como anti-modernista, cuestionar el rechazo histórico del español Siglo de Oro y el elitismo del poeta-sacerdote.²⁰ En estas características se prefiguran tendencias básicas de las posteriores corrientes anti-modernistas: la prosaización y desacralización intentada por el «sencillismo» de Baldomero Fernández Moreno y el desmontaje lúdico del pre-vanguardista *Lunario sentimental* de Lugones. La modernidad del poeta MF se presiente en este instintivo rechazo del poeta «vates» o «sacerdote» a favor del «artífex» o «ludens».

La segunda fase de creación literaria se inicia, igual que la de reflexión metafísica, con la muerte de Elena y el primer contacto con las vanguardias. El primer acontecimiento se traduce en poesías de fuerte impacto sentimental, mientras que el segundo estimula la producción de prosa humorística. Sin embargo, en aquel momento ni prosa ni poesía se apoyan en una elaborada doctrina estética. Las ideas más o menos vagas e inconscientes que tenía MF en aquel momento respecto a la literatura serán muy pronto por él cuestionadas como «estética pasatista». Poco después de la publicación de sus primeros libros escribe a Ramón Gómez de la Serna:

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.²¹

¹⁸ Se publica en la primitiva revista *Martín Fierro*, dirigida por Alberto Ghirardo, anarquista y «terrible elebo» en terminología de Rubén Darío. Otros poemas comparables son «Súplica de vida» (1901), «Suave encantamiento» (1904), ambos en PR 245 s., y poesías circunstanciales para su tía (E 241) y su hermana (E 231).

¹⁹ PA 33-36, primera publicación probablemente en la revista *El Tiempo*, dirigida por Carlos Vega Belgrano, mecenas de Darío.

²⁰ Sobre los datos bibliográficos de estos siete artículos, cf. PA.

²¹ La cita, que tal vez no proceda de una carta, se encuentra en el prólogo de Ramón Gómez de la Serna a la segunda edición de *Papeles de Recienvenido*, Buenos Aires, Losada, 1944, p. 17.

También con Alberto Hidalgo se disculpa de su literatura no-consciente: *

Yo no tenía Estética cuando di en escribir mis dos libros; por lo tanto no pueden ser ellos de valor... (E 95)

Indudablemente han sido estos dos amigos y corresponsales, con su consecuente y extremo vanguardismo, los estímulos más importantes para la revisión estética que MF emprende a partir de la segunda mitad de los años veinte.

Esta evolución produce la aparente contradicción entre las ideas estéticas que marca la publicación póstuma de MNE. Posterior a 1929, la teoría del «Belarte Concienzal de la Palabra» es quizá su más importante logro de modernidad literaria, mientras que las manifestaciones anteriores son búsqueda y tanteo. La ordenación no-cronológica de los prólogos podría engañar al lector respecto a este hecho, aunque el autor mismo lo deja bastante claro:

Descubrí el más doloroso e intenso de los asuntos de novela, poema o teatro, y tiempo después mis meditaciones sobre estética me imponen la verdad de que el asunto en arte carece de valor artístico, es extraartístico, y, además, la invención de asuntos de arte es una de las máximas ociosidades, pues la vida rebosa de asuntos. (MNE 97)

La «estética pasatista» que podría resumirse bajo el concepto de «Idilio-tragedia»²² parte de la afirmación mística de la Pasión como «única justificación y fin de la vida y del arte» (VOA 85) y de la idea de que la creencia en la muerte personal es una «obtención momentánea de la Estética a costa de la Mística. Sólo Tragedia es Beldad y sólo Muerte es Tragedia» (VOA 65). Visto así, el arte es sólo otra faceta de la vida, es una estrategia vital:

Y la última página de todo Arte debe ser la lucha por negar ese determinismo y la disolución o semiabatimiento de esa ajenezada que es el Mundo. (PR 283)

La Tragedia como «violación del amor por la muerte» (PR 284) es asunto principal de la literatura, ya que «sólo lo absolutamente trágico se justifica en Arte». (PR 287) El lector busca «el pleno sentir y certeza de un humano vivir más, que es todo lo que debe darnos el arte»,²³ busca «la novela... del yo autor, y no la de sus personajes». A este lector se dirige MF pidiéndole que en su espíritu la piedad (o «Altruística») no ceda a lo artístico, «que se fie y afirme en la impulsión ética» (PR 89). Una de las inseguridades de MF en esta primera fase de concientización estética se refiere a la relación entre vida y arte: «¿Puede lo estético mantenerse comprometido o debe ceder a la piedad?» (PR 88). De alguna forma, se refleja en esta pregunta la contemporánea polémica entre las agrupaciones literarias de «Boedo» y «Florida», defensores del compromiso social

²² El texto se titula «La Idilio-tragedia (Mero ensayo)», PR 282-287. También hay que tener en cuenta el cuento «Tantalia» (PR 196-203) y los prólogos de MNE centrados en el tema de la muerte del ser amado y de la pasión.

²³ «Evar Méndez», en *Prosa*, enero 1925, pp. 15-19.

los unos, del «arte puro» los otros. Aunque MF se inclina cada vez más hacia el «arte por el arte» (MNE 45), «libre sin límite» (MNE 47), técnica concienzuda radicalmente distinta de vida o realidad, no preconizará nunca un arte inhumano o «deshumanizado», porque nunca renunciará a la justificación metafísica de la creación artística como «conmoción concienzuda».

El compromiso de arte con la vida viene a ser entonces el mismo que el de la metafísica con la vida: superación del «asombro de ser» y posibilidad del «estado místico». En la lectura de MNE hay que distinguir entre esta concepción del arte como terapéutica y los residuos de la estética pasatista, distinción casi tan imposible como aquella entre «primera novela buena» y «última novela mala».

La lectura de MNE como «última novela mala» se haría, igual que la lectura neo-romántica de VOA, a partir del concepto de Pasión:

Pues sólo la Altruística o Pasión es Vida y Arte. (PR 284)

Entonces provocaría lágrimas de compasión con el desdichado Presidente y especulaciones biográficas sobre la identidad psicológica entre éste y el autor o entre la mortal Eterna y la esposa muerta, crearía una emoción vital-no-artística casi tan fuerte como «el más vigoroso libro del Pesimismo: el Quijote» (MNE 113). Esta admiración por la obra de Cervantes, repetida frecuentemente, igual que la de Poe, Agner, Chaplin o Gómez de la Serna, es otro indicio para distinguir las dos fases en la estética de MF. La incondicional admiración de los primeros momentos es matizada posteriormente por el descubrimiento de que tanto Chaplin como Quijote son «belleza natural» (E 51) y no «arte consciente». La belleza y tragedia de la vida constituyen el elemento más conmovedor de la literatura biográfica o «auténtica» según los modelos de Poe y Cervantes que influyen en el primer MF. Sobre este fondo han de leerse las poesías a Elena Bellamuerte, *Adriana Buenos Aires*, *Una novela que comienza* y aproximadamente la mitad de las páginas de MNE. El poeta perfecto es entonces el que da con la metáfora más perfecta como «autenticante del sentir» (E 14); el novelista más perfecto el que se novela a sí mismo (ABA 181) y abunda en sutilezas psicológicas (PR 192) y el grado de autenticidad es baremo de valoración estética. Sólo es cuestionable el «falsete»: de ahí la crítica a Calderón y a Gracián (MNE 45, 106) y a la «literatura de lágrimas de paraguas» (PR 176), paralela a la del «falsete sentimental» de Kant, enamorado del «orden inflexible» y venerador de la Experiencia (VOA 154).

El postulado de autenticidad es el primero que cae cuando en MF se aclara poco a poco el concepto de la literatura como «Belarte Concienzuda». Pero este cambio de rumbo que se traduce sobre todo en un violento rechazo de todo tipo de «realismo», es sólo un aspecto de un rechazo más global de toda tradición literaria, estimulado por el ímpetu «anti-literario» de las vanguardias. Aunque llamativa y significativa, no hay que olvidar su complemento positivo en los conceptos del arte autosuficiente o autónomo y del arte como labor o técnica.

Intentaremos, pues, exponer el sistema estético construido por MF sobre la base de estos tres conceptos: anti, autonomía y técnica.

Su formulación más completa se encuentra en el texto compilado y publicado a título póstumo en el volumen *Teorías*, pero no tienen menos importancia algunas cartas publicadas en *Epistolario*, fragmentos del *Cuaderno de todo y nada* y prólogos de MNE.

Partiendo de la idea de que «sólo puede producir obra artística quien tiene en claro toda la Estética de su arte y género» (E 95) y que «no puede, en estética, quedarse en la actitud de que se trata de un misterio» (CTN 21), MF dedica tanto esfuerzo a la teoría como a la creación literaria. En ello, no es sólo heredero de la pasión vanguardista por el manifiesto, sino representante de lo que Hegel describía, en un sentido muy amplio, como literatura romántica: aquella que encuentra su justificación o culminación en la reflexión o teoría. De Baudelaire al *nouveau roman*, de Schiller a Enzensberger, de Poe a T. S. Eliot, el grado de autoconciencia artística define la modernidad literaria.

Inscrito en esta corriente de literatura-reflexión, MF es tampoco caso único o genio ahistórico en cuanto su reflexión se funda inicialmente en la negación del pasado literario como ejemplo para el futuro.

La duda es, en estética como en metafísica, imprescindible paso previo al conocimiento. El «Duda-arte», de intención totalizadora, abarca todo el pasado literario bajo el veredicto de «Tonelada Estética» (T 198): tanto el sacrosanto Shakespeare como el *best-seller* del momento Maurois, tanto el venerado Siglo de Oro español como la Galia ejemplar de los Hugo y Gautier, tanto el academismo greco-latinizante de un Villegas como el exotismo de los europeos que escriben sobre América.

A través de la historia y las civilizaciones nacionales, la lectura de obras literarias no le enseña a MF más que eso: lo que *no debe ser* la literatura. De la triple acusación de realismo, culinaria y didáctica sólo se salvan algunas páginas muy aisladas, de modo que sólo la literatura futura puede ser «buena», según las exigencias de la teoría. El contenido concreto de esta «futura», lo que debe ser la literatura, se obtiene por vía negativa, mediante supresión de lo accidental:

Entonces, ¿qué queda para la Prosa, suprimida la narrativa, la descripción, los caracteres, las imitativas fonéticas, las doctrinas o ideas (...), las enseñanzas, la propaganda, las sabidurías, y todo el género de la sensorialidad? Debe quedar lo que sólo con la palabra escrita y con la palabra escrita autorística se puede obtener. (T 247)

El *anti-realismo* de MF, con su fórmula radical «O el arte está demás, o nada tiene que ver con la realidad» (MNE 109), va mucho más allá del simple rechazo de una corriente literaria concreta. En primer lugar es, naturalmente, el rechazo de un arte concebido como mimesis o copia, excluida la novela histórica o documental, el naturalismo y el verismo, todos «los intentos de síntesis descriptiva de una zona, ciudad, carácter humano» (T 235). Representar el mundo exterior significa presentarlo tanto bajo su forma espacial (descripción de «cosas») como bajo su forma temporal (narración de «sucesos»), y significa también presentarlo ordenado por las acostumbradas categorías lógicas, la más importante de las cuales es la causalidad (congruencia de narración o descripción).

En segundo lugar, es realismo también la representación de una realidad interior o psicológica, sea recuerdo, memoria, autobiografía, introspección como realidad interior del autor, o bien invención de caracteres extremos y paradigáticos. Son, por lo tanto, obras de realismo psicológico el *Quijote*, *Werther* o *Madame Bovary*, lo mismo que toda obra abierta o veladamente confesional. En este apartado y el anterior se incluyen, para MF, todos los grandes «buenos» ejemplos de la «novela mala» y parte de la poesía romántica. Dentro de su género, lo «malo» puede ser tan perfecto como lo bueno, por eso MF alaba con entusiasmo a Supervielle por haber sabido «construir el mal poema prototípico» (E 123). De hecho, lo malo perfecto se da y se ha dado, mientras que lo bueno perfecto sigue siendo futuro, utópico, aun después de MNE.

Adriana Buenos Aires y *Una novela que comienza* son, en cierto modo, intentos de MF para perfeccionarse en lo malo, que en el género novelístico se define por ahondamiento y verosimilitud en los caracteres así como ubicaciones exactas, exhaustivas y comprobables. La primera novela empieza con un ubicación impecable (febrero de 1921, Buenos Aires, Libertad 44), y en la segunda solicita el aplauso del lector por haberse demostrado «del todo novelista» con la descripción de un «modo de mirar» (PR 192).

En tercer lugar, y esto es quizá lo más sorprendente, el anti-realismo de MF rechaza también «el género literario fantástico, pues es copia de lo interior, de las imaginaciones» (T 246).

Copiar, narrar imaginaciones, ensueños, pesadillas, no es arte; hay un millón de pesadillas en cada cabeza humana y ningún interés en exponerlas por escrito (T 246).²⁴

Si MF llama realismo incluso a lo fantástico, ensacha provocativamente el significado que la terminología profesional suele dar al concepto. Su justificación se encuentra en la acepción que tiene el término «representación» en el contexto metafísico: todo estado o fenómeno moldeado por sensualidad o intelecto es representación. Representación es diferenciación entre lo subjetivo y lo objetivo mediante categorías o formas de apercepción. Pero en la literatura fantástica, el distintivo exterioridad/interioridad se torna secundario, mientras que persisten todas las formas de ubicación: tiempo, espacio, causalidad, etc. La naranja imaginada o soñada no es, para MF metafísico, sustancialmente diferente de la naranja vista o tocada. Por lo tanto, escribir de dragones, monstruos, fantasmas es también arte «representativo», aunque lo representado sea sólo una imaginación. Por lo tanto, hay que comprender el anti-realismo estético de MF en estrecha correlación con la defensa de una metafísica no-representativa. El «arte sin asunto» corresponde directamente a la «metafísica de la afección». Rechazar la estética realista a favor de la «inventiva», proclamar la imposibilidad

²⁴ Un paralelo importante se encuentra en J. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, París, 1971, p. 262, que desecha el género fantástico por el mismo motivo de referencialidad. Para «autoreprésentation», *op. cit.*, p. 32.

(MNE 21) o lo inverosímil (MNE 66) como criterio de lo artístico, significa buscar una estética congruente con la metafísica. En ambas, la meta es un estado no-representativo: el estado místico. La única diferencia está en la técnica aplicada: raciocinio en metafísica, «técnicas indirectas» en arte.

El segundo «anti» se refiere a lo que MF llama «Culinaria» para rechazar todos los contenidos «sensoriales» del arte. La sensorialidad más evidente se encuentra en la musicalidad de la poesía, el lema «de la musique avant toute chose» de Verlaine. La palabra que quiere, mediante el ritmo y la rima, capturar los sentidos, no es artística, sino un intento embustero de valerse de «instrumentos estéticamente viciados por ser sensorialmente agradables» (T 250). El verso, considerado como sensorialidad, es «prosa fracasada» (T 251). Sin embargo, hay que tener en cuenta la apasionada distinción de MF entre «compás» y «ritmo» que corresponde a la distinción metafísica entre «orden lógico» y «orden afectivo»: el compás y la simetría son considerados como específicamente anti-estéticos, mientras que ritmo y asimetría son «específicamente estéticos, es decir iguales a la Vida por su desigualdad o irregularidad» (T 249). El «compás» como criterio artístico sólo puede aplicarse a la danza, porque en ella es «una de las dificultades que tiene que vencer el movimiento humano corporal voluntario» (T 250). A pesar de ello, MF sigue considerando la danza como un modelo estético muy deficiente, porque la impresión de «facilidad» lograda mediante trabajo previo no es más que un engaño para el espectador inexperto. La sensorialidad o musicalidad de la poesía es mucho más peligrosa, por actuar más intensamente sobre la mente del público: por ello, la confesión de haber «versificado» en su juventud constituye la mayor auto-acusación estética del autor («lo malo es haber pensado después de haber hecho el mal», MNE 98). Es también la acusación que quisiera ahorrar al admirado «Ramón», pidiéndole la confesión de «nunca haber versificado» y la declaración de no haber tenido nunca

el desfallecimiento y el mal gusto de acudir a la infantilidad de facilitarse en verso en la muy inferior música que es el compás uniforme y el sujetarse a consumir en finales de cláusulas. Lo único que yo sé del Verso es que se acude a él para estorbar que el lector lo piense y para eximirse el autor de pensar. (E 64 s.)

Pero la «anti-culinaria» de MF no se agota en el rechazo de una poesía musical o de la danza-compás. Todo lo que apela a la sensorialidad es culinaria: el melodrama, lo operístico, la literatura trivial y la pornografía, aunque la última fuera casi inexistente en su momento.

Son culinarias también lo que hoy llamamos «artesanía», y que MF define como «Paciencias» que son «repugnantes netamente como uso vil de habilidad, fuerza de voluntad o facultades» (T 240). Éstas pueden sin embargo, como la danza y el verso improvisados hábilmente, tener el encanto o «agrado de toda exhibición de habilidad», sin ser arte.

También cae bajo el concepto de culinaria lo que un romanticismo fácil arrastra como eficiencia publicitaria o mayoritaria: la alusión a sentimientos comunes entre autor, lector y personaje, la suscitación de la ilusión de «Vida» en la «Lectura». La «anti-culinaria» de MF se dirige, por lo tanto, contra el

musicalismo de Verlaine y contra los sentimentalismos (neo) románticos, contra un arte «artesano» y contra un arte «rosa».

La tercera negación estética de MF es la *didáctica*. Esto significa, en primer lugar, que la literatura no se justifica por la calidad ética de los mensajes transmitidos: no debe ser enseñanza pedagógica ni propaganda política. El «poema didascálico, enseñando agricultura como Virgilio o zonas geográficas como Andrés Bello» (PR 292) es tan anti-artístico como la moderna literatura de compromiso social y de adoctrinamiento político (sea comunista o anticomunista). La utilidad histórica, social, política o económica nunca puede justificar el arte, según opina MF. Pero tampoco puede justificarla (y en esto MF excede el afán de los vanguardistas y teóricos posteriores) la reflexión expresa como tema preferido de la creación artística. MF mantiene los límites entre lo teórico y lo estético, cuando afirma que «sería una confesión grosera, gratuita y antiartística, (...) la de manifestar en la novela misma que ella es una novela» (MNE 100) o incluir en ella afirmaciones doctrinarias (MNE 96). La literatura como Belarte no se identifica con su propia teoría, aunque sea inseparable de ella. Por más fundamental que sea la reflexión, no es idéntica a la creación: la conciencia teórica es razón necesaria, pero no suficiente del arte moderno. Para investigar la razón suficiente, hay que salirse de la vía negativa para aventurar una definición positiva del arte venidero, futuro o proyectado.

Esta definición de lo que MF llama «Belarte Conciencial de la Palabra» se compone básicamente de tres conceptos: la autonomía, la técnica y la emoción.

Que el arte sea *autónomo*, puro, autosuficiente o «auto-autenticado» (MNE 38) es consecuencia lógica de la definición mediante supresión o depuración. Pero el concepto del arte autónomo defendido por MF incluye también al autor dentro de una corriente concreta de reflexión estética que tiene sus raíces en el romanticismo. Desde la primera mitad del siglo XIX nace, en oposición al concepto ilustrado de una literatura utilitaria o ancilar, la idea de que el arte (o «poesía» como sinónimo de «creación artística») supera en valor y dignidad la vida (o «prosa» como paradigma de la moderna sociedad burguesa, capitalista, enajenada).

La posibilidad del arte en «tiempos prosaicos» sólo parece garantizada gracias a la rebelión del poeta contra esta sociedad, gracias a la sacralización del fenómeno estético, gracias a la disyuntiva entre la noble y elevada «poesía absoluta» y la mayoritaria y banal «literatura de consumo». Aunque esta tendencia sobrevive hasta bien entrado el siglo XX (pensamos p.e. en Stefan George), aumentan las voces que manteniendo la idea del arte puro y absoluto, lo alejan de la esfera sagrada de inspiración y lo sitúan en el campo de la técnica y el trabajo. Baudelaire, Valéry y Mallarmé se encuentran en esta línea, mientras que el «art pour l'art» del modernismo ibérico conserva aún residuos «sacrales». Contra éstos se ensaña el juego irrespetuoso de las vanguardias, que no obstante perseveran en la convicción del arte absoluto y la concentración en la poesía como género literario *kat exochén*.

Es comprensible entonces que las reflexiones de MF partan del dogma único del ultraísmo: la metáfora absoluta, genial, sin contexto. Sin embargo, pronto verá el autor lo parcial y deficiente de esta base. Primero intentará ampliarla, dando

la misma categoría de absoluto al chiste sin contexto dentro de un humorismo intelectual. Finalmente, se da cuenta de que en ambos casos el valor estético es consecuencia de un factor más general, imprescindible para distinguir el arte de otras manifestaciones humanas: la insignificancia del «asunto» frente a la «ejecución». Que lo estético de la literatura no reside en la función referencial del lenguaje (información, expresión o comunicación) es la idea que acerca a MF a teóricos tan distantes en tiempo y espacio como los formalistas rusos y los estructuralistas franceses o checos.²⁵ Que tampoco reside en la materialidad del signo (sonido, letras), lo aleja de otras realizaciones extremas del «arte sin asunto» como el *Letrismo*. El asunto existe, pero es secundario, extraartístico (T 236).

Para que esto quede bien claro, no debe ser interesante o «bello» en sí mismo («lo más yermo y marchito, la tierra monótona y seca, el rostro ajado, senil, desgastado», T 243), no debe ser policial o teatral como «todo asunto en que intervenga la muerte, la traición, el parentesco, la rivalidad, los celos» (T 243). Quizá el mejor asunto sea «el secreto de la Eterna, secreto tan alto que ni aún el Arte tiene derecho a su confidencia y será secreto para el Arte» (T 244). También quedaría clara la insignificancia del asunto, si el arte se dedicara a ejecutar un «asunto descubierto por otros» (MNE 107).

Con esta propuesta, MF alude ya al segundo concepto básico para su teoría del arte: la *técnica* o el trabajo. Con él, MF se aleja del romanticismo epigonal que ve lo estético en una inspiración casi divina, y al artista como un profeta sagrado para un elitista público de iniciados. Si MF constata que «todo el arte es labor y muy ardua» (MNE 17) o «todo el arte está en la versión o técnica» (T 255), se inscribe en esta corriente moderna que ve la literatura como una «fête de l'intellect» (Valéry), cuya perfección resulta del trabajo (Mallarmé, «perfection, c'est travail») consciente con las posibilidades del lenguaje.²⁶ Esto es lo que MF quiere decir cuando propone la palabra «Autorística» como denominación del nuevo arte literario. El belarte-autorístico se diferencia de la ciencia-autorística por ser «más personal y típica», porque «nace de emoción impráctica y suscita emoción impráctica» (T 236), porque utiliza «técnicas indirectas» (T 236). Sin embargo, debe ser tan consciente como la segunda: en el autor, que puede trabajar o jugar con estas técnicas porque lejos de basarse en «espontaneidades» y «no sé qué» está en «posesión clara de toda la teoría estética de su arte y obra» (T 242); en el lector, que se encuentra frente a un «trabajo a la vista, ... hecho con recursos ostensibles» (T 242), y sólo puede disfrutarlo previo esfuerzo intelectual. En MNE, esta incitación al esfuerzo intelectual tiene lugar en los prólogos, cuyo asunto principal es este «trabajo a la vista». Ellos explican la «doctrina» y revelan la «técnica del personaje», descartan a lectores con hábitos inconscientes (p.e. el «lector de desenlaces», el «lector saltado» o el «lector de vidrieras»), y

²⁵ Cf. por ejemplo V. Eitlich, *Russischer Formalismus*, 1973. J. Mukarovsky, *Kapitel aus der Aesthetik*, Frankfurt 1970. *Rhetorique générale*, par le groupe Jacques Dubois, F. Edeline, J.-M. Klincksberg, etc., Paris, 1970.

²⁶ En este sentido interpreta a Baudelaire, Mallarmé y Valéry H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, 1970, descubriendo sus antecedentes en el romanticismo de Novalis.

presentan el texto como «libro abierto» con posibilidades y necesidad de ser realizado mediante el acto individual de cada lectura.

Tanto la tesis del arte autónomo como la del arte como técnica constituyen un paralelismo entre la reflexión estética y la metafísica: la primera nace, como la idea del «fenómeno inubicado», de un intento de depurar lo investigado de toda añadidura contingente; la segunda corresponde a la concepción de la metafísica como «trabajo de formularla» o trabajo con las palabras como instrumento de comunicación. La tercera tesis, de que el arte es una forma específica de suscitar una emoción, nace directamente de la especulación metafísica. Mientras que la metafísica intenta, mediante el raciocinio, debilitar la creencia en conceptos como sustancialidad de yo y mundo, tiempo y espacio, la causalidad y necesidad, el arte de la palabra persigue el mismo fin mediante técnicas indirectas. El humorismo destruye las categorías lógicas mediante el juego de la «Ilógica»; la novela destruye la impresión de existencia o no-existencia mediante el mareo producido por el desmontaje del yo-sustancial a favor del personaje. Personajes conscientes de su condición claman por vida «real», un hipotético lector quiere convertirse en personaje por empezar a dudar de su «existencia», un autor asustado se cree atrapado por su propio invento y desrealizado como personaje — todos terminan por «marearse». Este mareo como emoción o conmoción concienencial es lo que busca MF en la literatura:

Si en cada uno de mis libros he logrado dos o tres veces un instante de lo que llamaré en lenguaje hogareño una «sofocación» o «sofocón» en la certidumbre de continuidad personal, un resbalar de sí mismo el lector, es todo lo que quise como medio; y como fin busco la liberación de la noción de muerte: la evanescencia, trocabilidad, rotación, turnación del yo lo hace inmortal. (MNE 35)

La contradicción entre esta finalidad «existencial» del arte y la proclamación de un arte «absoluto» o autosuficiente salta a la vista. Parece improbable que esta idea central sea, como la de la novela «Idilio-Tragedia», relicto de una estética pasatista. Quizá resulte más satisfactorio interpretarla como intento de superar la antinomia entre vida y arte, conseguir una integración bajo el liderazgo del pensamiento metafísico, lo mismo que la «vocación metafísica» del Presidente persigue (aunque fracasadamente) una integración de Amor, Acción y Arte.

Volviendo otra vez a la reflexión propiamente estética de MF, le falta, después de definir el concepto de «Belarte Concienencial de la Palabra», hacer una serie de deslindes. El primero sería aquel entre la vida y el arte, o el fenómeno de belleza natural frente a la belleza estética. MF empieza por negar que el arte sea un fenómeno de belleza (T 236) y afirmar que sólo puede existir belleza natural, psíquica o física. De ahí su fórmula que «muerte es beldad» o que la «superior beldad civil» es «el individuo máximo en un estado mínimo». Pero en el mismo texto llega a afirmar todo lo contrario:

Sólo llamo belleza a la emoción que sólo la inteligencia (no la vida o realidad) puede crear en terceros, por medios indirectos, no por el camino directo del raciocinio ni por el camino de emociones comunes no estéticas. (T. 239)

Entonces niega que haya belleza natural, ya que es «finalista, teleológica, es decir práctica: alusiones... a todo lo que sostiene la vida» (T 238).²⁷

El segundo deslinde sería entre lo teórico, lo ético y lo estético como distintas formas de atención, lo que para el neokantismo son los *Geltungsgebiete*. Raciocinio directo por un lado, técnicas artísticas indirectas por el otro, diferencian el arte de la teoría. Por otra parte, «lo ético que hay en muchos» se diferencia de «lo estético artístico que hay en muy pocos» por su casi femenina sensibilidad de altruística o piedad (PR 87 ss).

El tercer deslinde es aquel entre la literatura y las artes no-literarias. Ni plástica, ni pintura, ni arquitectura le merecen a MF más atención que algún comentario sarcástico sobre su finalidad social (p.e. las estatuas de hombres famosos en los parques públicos) o su intrínseco realismo. Por lo tanto, parecen poco interesantes para una estética centrada en el concepto de la autonomía. Tanto el compás que rige en música y poesía como la simetría que lo hace en pintura, arquitectura, danza y escultura le parecen «específicamente antiestéticos», mientras que el ritmo y la asimetría, «iguales con la Vida por su desigualdad o irregularidad» son considerados «estéticos» (T 249). Para un «arte puro», es decir sin motivaciones exteriores, la música se ofrece como modelo, aunque MF está consciente de que no se puede «autorizar un modo de una belarte para usarlo también en otra» (T 251). Justificar la poesía por su musicalidad es desprestigiar a ella tanto como a la verdadera música. Ésta, sin embargo es modélica para una «novela en estados, un como melodismo sin música del sucederse los estados que trasuntan los capítulos» (MNE 234), porque ambas se abstienen de «prolijidades de motivación», de referencia a un asunto extra-artístico, de raciocinios y explicaciones lógicas.²⁸

Como cuarto deslinde queda el tal vez más importante entre los diversos géneros del arte literario. Fuera de toda duda por su capacidad de ser «Belarte Concienencial» quedan

dos géneros únicos: la belarte de Ilógica, que se dirige a la confusión de la conciencia intelectual, y la belarte novelística, a la de conciencia de existencia. (E 17)

Pues la irrealdad del Lector es lo que busca así la prosa seria a personajes o personas de arte (Novela), y la prosa conceptual del absurdo (Humorística o Ilógica del Arte); absurdidad creída, inteligible, por un instante en el lector (Humorística) o provocación de noción de irrealdad del mundo por un instante en el lector (Novela) (T 249).

Decididamente fuera de la literatura como belarte quedan los géneros híbridos del teatro (incluida la ópera y el melodrama) y del ensayo (que mezcla técnicas directas e indirectas). Interesantes como «asuntos» de una literatura desdoblada son los géneros menores como el artículo periodístico, la carta, el brindis. De

²⁷ Como la reflexión metafísica, la estética también se enciende parcialmente en la polémica contra Kant, cuya infantil estética teleológica es criticada p.e. en VOA 185.

²⁸ «La belarte perfecta es la Prosa, pues todas las otras se valen de instrumentos estéticamente viciosos por ser sensorialmente agradables, aun cuando la Música puede aspirar a disputarle esa perfección por ser la belarte exenta de «motivación», signo de superioridad». T 250 s.

individuo. Siendo el individuo humano esencialmente social, el segundo tema del pensamiento práctico debe ser la sociedad como problema histórico (progreso, civilización) y problema ético (estado o forma de convivencia).

La reflexión sobre estos temas no es solamente asunto de sus variopintas y a veces descabelladas «Teorías», sino también base para infinitos chistes, alusiones satíricas, digresiones humorísticas y «delirios despotricantes» (p.e. PR 303-306). Hay que tener en cuenta que la aparición más o menos esporádica de los clásicos temas satíricos en la humorística de MF (medicina y justicia, burocracia y periodismo) no es continuidad de una tradición literaria, sino consecuencia de su disconforme pensamiento práctico.

Las ideas expresadas en el intercalado «cuento» «Suicidia» sobre longevismo y hedonismo corresponden a lo expuesto en la «Crítica del dolor» (T 11-74) o eudemonología. La reflexión parte del asombro práctico que afecta a casi todos los humanos en algún momento de su vida: ¿Cómo puede la vida, a pesar de ser a veces dolorosa, tener sentido?, es decir ¿cómo puede ser más deseable la existencia que la inexistencia?

No se trata para MF de buscar un valor moral o teológico superior que justifique el sufrimiento como castigo, prueba o medicina amarga para fortalecer la personalidad ética. Se trata de analizar el fenómeno psicofísico del dolor y de buscar consejos muy privados para enfrentarse al balance inestable entre dolor y placer.

Para analizar el fenómeno del dolor, MF parte de la idea ingenuamente darwiniana que la vida en sí es longevística, que al organismo le interesa primordialmente la supervivencia. Este instinto o automatismo es el dominio del cuerpo sobre la conciencia:

(el cuerpo) puede vivir perfectamente sin conciencia y puede también cuando hay conciencia obligar a esta conciencia a vivir, cuando ya no le conviene vivir; se opone al suicidio... (MNE 58)

Las ideas de MF sobre la relación entre organismo y conciencia corresponden *grosso modo* a lo expuesto en la ontología «estratificada» de Nicolai Hartmann —incluido cierto ingrediente de positivismo decimonónico. A ello corresponde también la curiosa psicología behaviourista que MF introduce bajo la autoría de Hodgson, personaje tan literario como Hobbes de *No toda es vigilia*. Según él, la conciencia orgánica funcionaría de forma automática: una serie suficiente de secuencias *stimulus-response* condiciona las actitudes vitales. No es un «estado psíquico», recuerdo o conocimiento de causalidad, lo que provoca p.e. la huida ante un perro rabioso. Es la «huella cerebral» (hoy diríamos sinapsis), la estimulación del nervio correspondiente que causa directamente la reacción física. Siendo la reacción física el único dato empíricamente verificable de la conciencia, es también la única pista que tenemos para sospechar que otros organismos, semejantes al nuestro, tengan también inteligencia o sensibilidad.

* MF lleva hasta el extremo esta hipótesis del paralelismo psicofísico —no para convencernos de su seriedad, sino para basar sobre ella la ficción de un personaje sin conciencia (Deunamor) o de un grotesco engendro de la cirugía psíquica

(Cósimo Schmitz, PR 204-214). La teoría (pseudo-) científica se convierte así en asunto o desencadenante de literatura: la teoría ambigua funciona como humorística.

Es característico de MF la forma de entrelazar este teorizar irónico con la reflexión sobre uno de los temas más graves y serios: el suicidio. Lejos de un optimismo facilón o bienintencionado, pero igualmente lejos de un pesimismo finisecular, MF ve la vida individual como equilibrio inestable entre placer y dolor. Pero el suicidio como fenómeno no se explica por una momentánea inclinación de la balanza a favor del dolor. Esto pasa continuamente, sin que se debilite el automatismo longevístico o instinto de sobrevivir. Éste se impone casi siempre al único otro instinto poderoso que es la evasión del dolor. El estado conducente al suicidio es en cierta forma una manía o demencia que sobrevive en algunas personas a consecuencia de una «monoconciencia afectiva negativa» (MNE 169). Es la paradoja de una conciencia que se sabe subsidiaria del cuerpo que no obstante puede incitar a la autodestrucción. Como paradoja, el suicidio es un imposible, y por lo tanto sólo explicable por otro imposible, que es la demencia. Pero como comprobante del poder de la conciencia sobre el cuerpo es fiesta del intelecto, triunfo del hedonismo sobre el automatismo.

Mientras el individuo no se inclina a esta evasión total, ha de buscar evasiones parciales que serían las reglas eudemonías o consejos prácticos para el «arte de vivir». En esta tentativa, MF sigue el estoicismo de Epicteto y Séneca, y da al joven buscador de respuestas una larga lista de obras clásicas de sabiduría vital (T 31). Rechaza tanto el pesimismo de Schopenhauer como el optimismo de Leibniz, afirmando que la vida vale a veces

algo más que el sueño y que la nada y a veces algo menos, siendo tan frecuente lo primero como lo segundo y siendo invariablemente cierto que ninguna vida es muy feliz y ninguna muy desgraciada. (T 30)

Para vivir bien, sólo cabe fortalecer la conciencia del placer y la soportación o enfrentamiento con el dolor. La soportación del dolor intenso (valor) o pequeño (paciencia) no se consigue desviando la atención, sino precisamente por lo contrario: concentrando toda intensidad de atención en la voluntad de vencerlo. En ello consistiría el placer del dolor, que no es masoquismo sino heroísmo.

Para aumentar el bienestar en el vivir día a día, el consejo básico de MF es el esfuerzo, la actividad (física o mental) y la anulación del ocio. Si todos los días se realiza un pequeño esfuerzo (no demasiado grande para evitar frustraciones) y se mantiene la esperanza de que todos los problemas mentales o prácticos tienen solución (T 61), aumenta el balance hedónico a favor de la felicidad.

Es curioso y paradójico que al lado de estos consejos hedónico-morales MF elabore una larga serie de consejos médico-longevistas bajo el lema «teoría de la salud» (T 199-229): igual que al Presidente, le interesa apasionadamente la biología, el funcionamiento del organismo y su cuidado, asegurar su perfecto estado y larga duración.

El metafísico que quiere probar la inexistencia del cuerpo emplea largas horas de observación y reflexión en él, su descanso y alimentación, sus apetitos y

abatimientos. A pesar de rechazar el longevismo, se ocupa constantemente de su salud. Fiel a la tendencia biológica, encuentra en la «sensación-guía» el único método fiable para conservar y recuperar la salud: un cuerpo que consigue en cada momento exactamente lo dictado por su instinto no puede enfermar. Por lo tanto, MF sostiene humorísticamente que sería capaz de curar a una persona mortalmente enferma con sólo procurarle todo lo que le pide el cuerpo.³¹ La enfermedad es, en cierto modo, consecuencia de la civilización que nos hizo desatender a los mensajes de la «sensación-guía». Por lo tanto, es modélico el cuidado dispensado por la madre hacia su hijo, y es descarrilada toda la medicina moderna. La negación de la terapéutica (fármacos, dietas, intervenciones quirúrgicas) a favor de la higiene le da un toque post-moderno al pensamiento de MF. El escepticismo frente a una farmacéutica agresiva y el «universitarismo y profesionalismo medicinal curativo» (T 227) es cosa muy de nuestros días, lo mismo que la idea de una medicina «ecológicamente» preventiva «en forma de saneamiento del agua, suelo, etcétera» (T 227).

La medicina como «entierrapéutica» es un fenómeno social e histórico, y como tal el tema se inscribe ya en las reflexiones de MF sobre la sociedad. En ellas, se puede distinguir un aspecto histórico, un aspecto analítico-crítico y un aspecto utópico.

De sus orígenes positivistas, MF hereda como principales ocupaciones históricas los conceptos de progreso y civilización. Pero el entusiasmo inicial es muy pronto reemplazado por una actitud profundamente crítica, tanto en el individuo MF como en la mundial corriente del positivismo decimonónico. Así como el siglo XVIII, inicio de la modernidad, genera tanto la ideología ilustrada con su fe en la educabilidad del género humano y su perfeccionabilidad en el dominio de la naturaleza como la utopía anticivilizadora del retorno a la naturaleza y apología del «bon sauvage», el siglo XIX, apogeo de la modernización, produce tanto la ilimitada confianza en el progreso científico y moral como la poesía del cansancio y la decadencia. En MF está presente esta contradicción desde que, en su juventud, se abismara en la lectura de Spencer y Thoreau. El Macedonio más maduro ve que tanto la idea del progreso como la de la entropía o decadencia son meramente hipótesis «emocionales»: tan posible e improbable la una como la otra.

Las constantes humanas, sabiduría y bondad, han sido invariables a lo largo de la historia, y lo serán previsiblemente en el futuro:

Creer que la acción del Tiempo, el Progreso Humano, las Ciencias, las Artes y Riqueza (...) pueden hacer que la Vida sea más agradable y apetecible dentro de cinco mil años, y que ha sido menos deseable hace cinco mil años, es mera superstición y buen deseo. (T 53)

Por lo tanto, la palabra progreso es meramente expresión de esperanzas caprichosas «y ajenas completamente a la textura del Alma como del Mundo» cuando se refiere a un aumento efectivo de bienestar, moralidad o «dominio del

³¹ Esta idea de la posible inmortalidad aparece como asunto fantástico en el cuento sobre «Solano Reyes», PR 218-224.

Mundo» a lo largo de la historia. Lo único que puede significar aparte de su carga emotiva, es el proceso evolutivo de la humanidad hasta el momento actual, en que «crece en complejidad y susceptibilidades» (T 53), sin que ello implique un juicio de valor. Menos imparcial y más enérgico es el rechazo de MF a la civilización, apoyado por la «concepción de Rousseau - Reclus - Carpenter de la Civilización como estado de transición y quizá de enfermedad y no como un estado desideratum». MF define, con su peculiar capacidad de revelar el absurdo de una posición llevada al extremo:

La Civilización es el repudio de la Naturaleza por el Hombre y su proceso es el de la extirpación voluntaria por el hombre de sus órganos que sustituye y se complace en sustituir por instrumentos. (T 102)

No es la salvación de un hombre amenazado por la bestialización de la barbarie, como creía el ilustre civilizador de la patria Sarmiento; es sólo una forma moderna y muy sofisticada de la barbarie. En esta idea de MF entrevemos ya un poco de lo que Adorno y Horkheimer llamarían más tarde «dialéctica de la ilustración»: cómo el dominio de la naturaleza por el hombre revierte en esclavitud del hombre bajo este mismo dominio. La crítica de la civilización en MF sobrepasa así los nostálgicos lamentos sobre el paraíso perdido de la primitiva unidad entre hombre y naturaleza: evita la escatología judeo-cristiano-comunista (la bíblica inocencia pre-pecado, el añorado idilio del «Urkommunismus») como el humanitarismo utópico de la Ilustración que, según aguda observación del autor, «autoriza a dolerse de todo» (PR 302). La crítica de la civilización se realiza a menudo en enumeraciones caóticas de sus extremos o absurdos (técnica, medicina, convenciones sociales)³² y se hace más feroz frente al espectáculo de dos guerras mundiales contempladas con «discreta sorpresa» desde la imparcialidad argentina. La guerra total sugiere dos posibles interpretaciones a este «mirador»: puede ser consecuencia ulterior de la civilización o puede ser «indispensable para acabar con la civilización» (T 121).

La guerra, y con esto tocamos el centro de las ideas socio-político-económicas de MF, es quizá en primer lugar consecuencia de la «inflación del estado» o «maximalismo gubernativo». Todos los males de la sociedad desde el siglo XIX derivan, según MF, de este concepto erróneo del estado «máximo», usurpador de la iniciativa privada. Mediante la distorsión del concepto «contrato social» y la exacerbación de su original función defensiva (libertad individual contra presiones de autoridad o mayorías), este estado moderno se convierte cada vez más en providencia casi-divina, pulpo gigantesco que pretende meter sus tentáculos legislativos y ejecutivos hasta en los rincones más privados del individuo. El estado que prohíbe el juego, las apuestas, el alcohol y obliga a la vacunación, al voto, a la instrucción pública es maximalista —no importa si el sistema político sea fascista, comunista, de dictadura militar o de parlamentarismo

³² P.e. T 121: «La civilización del ladrillo, de los purgantes, del mal oliente derecho pleitado a papel y tinta, del *do ut des*, del contractualismo miserable, del espantoso «entierro» por la espantosa «Compañía de pompas fúnebres»».

democrático. En su radicalidad este cuestionamiento del estado es comparable al cuestionamiento del «pasado literario» y de la «filosofía académica» o «metafísica representativa». Pero ya hemos visto que el radicalismo de MF intenta siempre evitar el partidismo; en teoría política esto significa una actitud moderada frente a las dos opciones que se ofrecen en contra del maximalismo, el anarquismo y el liberalismo. Aunque MF tuvo contacto con célebres «anarquistas» (de salón) de su época y recuerda su juventud como «anarquista spenceriano»,³³ es escéptico con la idea anárquica

que niega todo lugar en la sociología al Estado, es decir al órgano de coersión de la Mayoría, y en su generalización más alta a la coersión misma en toda esfera: social, familiar, pedagógica. (T 131)

Y esto no sólo por la «inconsistencia de la teoría anárquica absoluta, la terrible flacidez de sus argumentadores», sino sobre todo porque

ha contribuido, por desencanto y confusión traída al alma popular, a favorecer la obsesión por la tiranía. (T 134)

Más allá de excesos juveniles y vanguardismo jocosos, la simpatía de MF se inclina hacia el liberalismo clásico de corte anglo-sajón (Smith, Mill, Ricardo, Franklin, Spencer, T 132). Le encanta la idea de un «minimum de gobierno, pero minimum necesario» (T 132), ve en el camino hacia la Libertad «lo único que hace historiable a la Humanidad» (T 149), y admira la Inglaterra decimonónica con su prosperidad ejemplar conseguida mediante aplicación consecuente del liberalismo económico. Está parcialmente consciente de las críticas habituales de cierto marxismo de bolsillo, aún en boga aquende y allende el océano Atlántico, de que esta prosperidad era sólo la de unos pocos a costa de la explotación del proletario y que la riqueza de Gran Bretaña se debía fundamentalmente al colonialismo, pero considera estos dos tipos de represión menos dañinos que beneficiosos para el conjunto de la población. Esta actitud, que algunos críticos han tachado de ingenuidad,³⁴ tiene sin embargo su justificación en el cuestionamiento del contenido emotivo de la noción «explotación económica».

Lo que hoy repugna bajo el rótulo de «explotación del hombre por el hombre», es objetivamente lo mismo que antes: cuando Franklin era «aprendiz» en taller, ennoblecía la bella relación de servidor y patrón, de soldado y jefe. Pero subjetivamente no es la misma hoy. (T 131)

³³ La cita es de una carta a Natalicio González, E 72. Ya mencionamos el contacto con el editor Alberto Chiraldó y los estudiantes amigos que acompañan a MF en su aventura paraguaya. Hay que tener en cuenta también el artículo «La Desherencia», publicado originalmente en la revista anarquista *La Montaña*, 1-5-1897, y analizado por Dardo Cúneo en *El romanticismo político*, Buenos Aires 1955, pp. 85-90. Referente al tema cf. también J. Isaacson, *MF y sus ideas políticas y estéticas*, Buenos Aires, Ed. de Belgrano, 1981.

³⁴ E. Fernández Latour, *Un episodio epistolar entre Juan B. Justo y MF*, en *La Prensa*, Buenos Aires 19-1-1966, «Era total la buena fe con que defendía el capital, la propiedad... de ahí su aristocratism».

Cuestionar hoy la relación económica es tan justo y al mismo tiempo tan parcial como el cuestionamiento de la relación política entre gobernante y gobernado hace dos siglos: el segundo se limitaba a cuestionar la legitimidad del gobierno heredado, postulando como panacea el gobierno elegido y constituido por decisión mayoritaria.

El cuestionamiento económico desemboca en el socialismo que pretende acabar con la supuesta lucha de clases favoreciendo y protegiendo una de ellas, el trabajo, a expensas del satanizado capital. Para MF, la «lucha de clases» no es más que una construcción ideológica que se explica por el egoísmo natural y fortalecimiento del Estado-Gobierno. Si en el siglo pasado el capital fomentó o por lo menos se complació en la inflación del estado (T 126), pidiéndole leyes y favores perniciosos, en la época actual ve con sorpresa el doble filo de esta arma que ahora defiende con tanta tiranía la «trustificación del trabajo» como antes defendía la «trustificación del capital» (T 125). Para MF, hay error lógico en prohibir lo uno y defender lo otro; prohibir el «lock-out» o cierre patronal y permitir la huelga. Son dos medidas de coerción económica igualmente justas e improductivas, sobre las que el estado no debería tener ninguna competencia. Es un error creer que la supresión del capital o universal proletarianización repercuta en beneficio de la mayoría, ya que la principal causa del empobrecimiento de la humanidad no se encuentra en la lucha de clases o represión económica, sino en la inflación del estado, promotor de la improducción. La mayoría de las funciones privadas usurpadas por el estado se ejercen de forma anti-económica, es decir improductiva: correo, instrucción, sanidad, comercio, transporte y un largo etcétera sufren esta lastra de ineficiencia por burocratismo. Por lo tanto, un estado económico debería ser «mínimo», reducido quizá a las únicas funciones que sobrepasan los intereses económicos: ejército y diplomacia como garantía de la libertad nacional frente a otras naciones; policía y justicia penal como garantía de la libertad del individuo frente a coerciones ajenas.

Este concepto del «individuo máximo en un estado mínimo» se opone a la utopía anarquista del estado inexistente, a sabiendas de que «la no-coerción es una perfección teórica» (T 150), pero también parcialmente consciente de sus propias implicaciones utópicas. La realización de un «Estado Elegante (simple, mínimo, fuerte)» (T 174) es empresa tan utópica que se convierte en asunto de novela o base para una de las mistificaciones biográficas tan queridas al humorista Macedonio: la campaña joco-seria llevada a cabo en los años 20 por MF, Fernández Latour y algunos amigos bajo el título «El hombre que será Presidente», base «real» para la principal componente del «plot» narrativo en MNE, la «conquista de Buenos Aires para la Belleza». El asombro político de que nunca en la historia se haya dado este estado mínimo, de que nunca el pueblo se haya recuperado de su superstición maximalista, motiva el intento de concientización de las masas votantes mediante la proposición de una candidatura «minimalista». Partido anti-partidista, gobierno anti-gubernatista, presidente metafísico son ingredientes de una utopía social consciente de su «fantasmismo» novelístico (a diferencia del «estado de los filósofos» de Platón). Conquistar Buenos Aires para la «superior Beldad Civil: El Individuo Máximo en el Estado

Mínimo» (PR 74), superar al mismo tiempo la antinomia entre una literatura/arte y otra literatura/vida (enternecientes e hilarantes), fortalecer Altruística y Pasión como criterios únicos de Beldad Ética, tal es la meta totalizadora de la utopía literaria. Hay otro ingrediente utópico en el temario de la civilización: el proyecto tanto con la teoría del estado como con la crítica de la civilización: el proyecto de una «Ciudad-Campo», soñada alternativa que resultaría de la «destrucción de las ciudades» (MNE 97). Ya que una de las mayores infelicidades de la vida contemporánea resulta de la dispersión de la familia (los padres trabajando fuera de casa) y de la división del trabajo (agotarse sin ver el producto final del trabajo), sería conveniente volver a una economía doméstica, de autarquía básica e intercambio de bienes ocasional. Para ello, cada familia debería disponer de una hectárea de tierra para satisfacer las necesidades alimenticias y un reducido trabajo fabril en una pequeña empresa cercana (T 188). Esta utopía

concluye con las Guerras, reduce las Patrias (...); reduce el comercio (...); reduce el profesionalismo diplomado, la Instrucción Pública; las intromisiones del Estado; el periodismo de propaganda e imposición de opiniones todas ególicas; la Terapéutica bullanguera y teatral; el Cinematógrafo y los Espectáculos «hechos», sin la colaboración de todos; los aspectos negocio y propaganda del profesionalismo político, religioso, proselitista; todas las sensualidades y exhibiciones personales en un 90%. (T 189)

Con el «estado místico» para la metafísica, la «literatura buena por venir» para la estética, la utopía minimalista y agraria es, para el pensamiento práctico, el «imposible deseado», proyecto utópico nacido de la radical disconformidad. Como las otras utopías es consciente de su condición de irrealidad o irrealizabilidad, y aprovecha esta condición no para llorar y «dolerse de todo», sino para convertirse en asunto artístico, ya que el arte ha sido definido terminantemente como dominio de lo imposible, inverosímil, irreal. Con esta interpretación irónicamente ambigua del pensamiento especulativo (metafísico, estético y práctico) se llega quizá a un máximo nivel de comprensión y valoración del autor como uno de los representantes universales de «la conciencia agudizada de la Humanidad de este siglo» o «desdoblamiento concienical» (E 13). Posiblemente MF como filósofo sea sólo un diletante³⁵ y como escritor sólo un mediocre,³⁶ pero es mucho más que un hombre divertido de ocurrencias geniales admirado por sus amigos contemporáneos.³⁷

³⁵ Así lo condena, en certera polémica contra el irracionalismo patriotero de M.A. Virasoro, A.P. Carpio, «La filosofía en la Argentina (1930-1960), según el Dr. Virasoro», en *Sur* 275, marzo/abril 1962, pp. 67-85.

³⁶ Así lo juzga J.L. Borges, «Testimonio de Borges», en *La Opinión Cultural*, Buenos Aires 23-6-1974: «Si como escritor era mediocre, porque empleaba un lenguaje confuso y de lectura difícil, como conversador era genial».

³⁷ En este apartado se incluyen no sólo artículos de amigos como Raúl Scalabrini Ortiz, Alberto Hidalgo o Ramón Gómez de la Sema, sino con mayor tendencia a la creación de un mito nacional, diarios y revistas muy mayoritarios como *La Nación*, *Clarín*, *Claudia*, *Adán*, *Primera Plana*, etc. Ahí, MF aparece como arquetipo del porteño/criollo o del pintoresco «raro» (en jerga moderna «fuera de serie»).

Un estilo de pensar

Cuando intentábamos exponer esquemáticamente las ideas de MF respecto de los problemas metafísicos, estéticos y prácticos, había que aludir a veces a ciertas características o peculiaridades de su forma de pensar. El conjunto de estas características, en su función definidora y diferenciadora, podría llamarse estilo. Puesto que el acto de escribir, para MF, equivale prácticamente al acto de pensar, es pensamiento «a la vista», ostensiblemente en estado de gestación, no puede ser abarcado por el concepto literario del estilo. Como estilo literario, el de MF es torpe, confuso, torcido y merece las detracciones de la crítica literaria profesional.³⁸ Pero sería erróneo interpretar este fenómeno como «incapacidad verbal» y bromas del tipo «Soy un convencido de que jamás lograré escribir» (PR 117) como disculpa contrita. El estilo elegante, fluido, elaborado es para MF síntoma de sueñera mental (CTN 91). El estilo del pensar debe ser difícil y original, porque nace de un laborioso ejercicio inintelectual y exige el mismo esfuerzo del lector.

El «escribir bien» es hoy lo que era antes la «buena letra». Abunda tanto que se le huyó, y si no le hufmos es porque el sueño nos atontó. (CTN 91)

Las primeras impresiones de dificultad y originalidad explican la escasa difusión de su obra y la escisión del minoritario público en detractores y panegiristas: donde falta comprensión, suele sobrar la retórica emocional. Es cierto que la lectura tropieza a menudo con innecesarias complicaciones sintácticas y semánticas, pero las más veces la misma complejidad del pensamiento las hace imprescindibles. Es cierto también que pueden chocar las preguntas y respuestas inortodoxas, el extremismo de la duda o las anecdóticas extravagancias del autor, pero la intencionalidad del choque coincide con el *desideratum* de un público de «aguda conciencia contemporánea».

Si intentamos ahondar un poco más en estas primeras impresiones, podemos distinguir cuatro características fundamentales: privacidad participadora, crítica radical, ambigüedad y no discursividad.

Exceptuando el breve episodio de participación en la vida literaria «martiniérista», la vida de MF se desarrolla como «tarea de apartamiento»,³⁹ como privacidad rayando en la marginación. Observar, meditar, pensar son los ingredientes principales de la «opción metafísica» como proyecto existencial de

³⁸ En este sentido, es comprensible la dura crítica de M. López Palermo, «MF, *Papeles de Recienvenido*», en *Nosotros*, 69, Buenos Aires, septiembre de 1930, p. 328 y s. Más grave es la incompreensión del porta-estandarte del vanguardismo español, Guillermo de Torre, «Buenos Aires, Literatura», en *Gaceta Literaria*, Madrid, 15-6-1928; ocasión de una polémica con Leopoldo Marechal. «Recriminó a De Torre, ensalzó a Macedonio», en *Pulso*, sin fecha. Críticos literarios de gran renombre completan el círculo de detractores: P. Henríquez Ureña, «Carta a Rodríguez Feo», en *El Escarabajo de Oro*, 33, marzo 1967, p. 29 (la carta lleva fecha del 19-5-1945) y Emir Rodríguez Monegal, «Borges y el ultraísmo», en: *Número*, Montevideo, abril-junio 1952, pp. 171-183 (este último rectifica su juicio de forma casi encomiástica después de la aparición de MNE).

³⁹ N. Jitrik, «Entrevista sobre Macedonio y Lugones», en *El Cronista Comercial*, Buenos Aires 3-6-1974.

MF. Pero el rechazo de la vida «pública» o de acción no significa un escapismo egocéntrico tipo «torre de marfil». Es «participador» en tres sentidos: primero, en que todos los fenómenos de actualidad o contemporaneidad se convierten en objeto de estudio; segundo, en que concibe su tarea de metafísico también como maestro para los jóvenes en tradición socrática; tercero, porque le interesan los mismos mecanismos de la publicidad como objetos de estudio y juego. La primera forma de participación quedó clara al exponer el pensamiento práctico. La segunda se comprueba en la intención comunicativa-asesoradora de textos como «Diario de Vida e Ideas» o «El libro para sí mismo», escritos para «un joven que lee» y que «quisiera que el autor le dijese varias cosas» (T 104). La corrobora también Adolfo de Obieta, quizá el mejor conocedor de la persona MF hoy viviente:

Ese magisterio de enseñar a pensar, es decir, a ser, en parte lo realizó a través de conversaciones, artículos, libros. No sólo en la faz negativa de estar, como estuvo siempre, contra prejuicios, dogmatismos, sectarismos, sectorismos, sino en la positiva de enseñar a buscar, cada uno por sí (...).⁴⁰

La tercera forma de participación incluye los humorísticos intentos de hacer propaganda para su novela⁴¹ o la joco-seria campaña presidencial,⁴² o también las numerosas autobiografías para llegar a ser al mismo tiempo «notorio» y «perfectamente desconocido».

En páginas anteriores mencionamos la radicalidad de duda o actitud universalmente crítica de MF. Casi siempre, su pensamiento parte de la negación de prejuicios o dogmas preestablecidos, para llegar al conocimiento por la vía negativa. Expresión ejemplar de esta actitud es el «Evangelio del No-Crear» (CTN 55 s), donde MF, bajo la máscara irónica de un «Sabio Tibetano»,⁴³ dice

que no es tal bien para los jóvenes enseñarles a Crear y Respetar, sino en cambio a Conocer y Amar... que el examen debe partir de la denegación... nada de creencia gratis.

Y sigue una larga lista de dogmas de cuyo cuestionamiento se ocupa MF en su pensamiento práctico. Sin embargo, este disconformismo radical que evita tanto lo dilemático como lo partidista, no se queda estancado en la esterilidad, gracias a la componente «utópica». En un sentido más amplio, la utopía de MF es el intento de superar la crítica de lo existente (afirmaciones o fenómenos) mediante el proyecto o creación intelectual de un *desideratum* y es quizá la única posibilidad de no caer en la tentación de reemplazar un dogma antiguo por otro nuevo. En la componente utópica como complemento de la crítica aparece ya la

⁴⁰ A. de Obieta, «El pensador de los sueños y la vigilia», en *Clarín*, Buenos Aires 22-1-1976.

⁴¹ En carta a Hidalgo, sin fecha: «Lo que hago es mi Novela y propaganda para ella. Con más, medito el plan de un acto teatral (o público digamos) previo» (E 90).

⁴² E. Fernández Latour, «MF, candidato a presidente», en *La Prensa*, Buenos Aires 19-1-1966.

⁴³ Tanto en la tradición ilustrada de los sabios exóticos de Montaigne, como el «Recienvenido» o «Bobo» en la del visitante ingenuo y por lo tanto libre de prejuicios de Voltaire. Esta ostentativa literaridad da el toque irónico al «Evangelio».

tercera faceta del estilo macedoniano: la ambigüedad, de la cual la ambivalencia de intención teórica e intención artística sólo forma un aspecto. Ambiguas son muchas afirmaciones doctrinarias que relativizan su propia credibilidad hasta el punto de dejar al lector suspendido en la duda sobre la seriedad o broma de lo afirmado. Así ocurre por ejemplo en *No toda es vigilia* cuando el autor sostiene que a causa de su teoría sobre la inexistencia del yo, su amigo Domínguez y el filósofo Hobbes tienen que morir (VOA 116); o cuando después de un largo y meticoloso estudio sobre la risa y lo cómico sorprende al aburrido lector con el consejo «La exposición que precede puede cómodamente saltarse» (T 304). Ambiguos son los frecuentes cambios de tono: desde la autosuficiencia, solemnidad y seguridad magistral hasta el delirio del *nonsense*, desde la sublimidad mística hasta la irreverencia satírica. Estos no son síntoma de debilidad intelectual o estilística, sino técnicas conscientes de concientización del lector; no lamentables incongruencias, sino disfrutada agilidad. Esta agilidad permite también una ambigüedad que coincide con la definición del humor subjetivo por Hegel o por Jean Paul: la ironía como auto-referencialidad del signo artístico. Más que la imposibilidad de decidir si lo dicho va en broma o en serio, la ironía significa la posibilidad de liberarse sin patetismos de las limitaciones racionales mediante un juego artístico que se sabe y se señala a sí mismo como tal.⁴⁴

Como última característica del pensar de MF mencionamos la no-discursividad que marca tanto los textos de pura especulación como los de creación literaria. En los primeros aparece como rechazo de los convencionalismos de la ciencia y filosofía magistral. Auto-engaño del autor o astuto engaño del lector, estos convencionalismos pretenden dar la impresión de orden lógico y exposición sistemática, cuando en realidad no hay más que dos o tres afirmaciones repetidas reformuladas en incesante variación. La no-discursividad de MF es un rechazo de esta «simulación de la eficacia de la inteligencia», del «logicismo» o «intelectualismo extenuante». No se trata de demostrar un pensamiento mediante deducciones lógicas que sacan de una verdad axiomática otras más complejas. Sólo se trata de «ponerse en términos de comunicabilidad con el lector», elaborar sucesivas «frases de tanteo» o de «aproximación» (de ahí cierta simpatía con Heidegger). En los textos de prevalente intención estética, la no-discursividad aparece como «literatura inseguida»: la digresión (PR 164), el fragmento, aforismo o chiste sin contexto (PR 138), la «Literatura Confusiva y Automatista» (PR 26). En la narrativa aparece como «técnica de narrar a tiempo contrario» (PR 209) o disolución de la continuidad cronológica, mientras que la continuidad lógica se destruye mediante el chiste/paradoja. Una literatura no-discursiva podría incluir, aparte del humorismo y la narrativa de MF, la «écriture automatique» del surrealismo francés o el alucinado balbuceo de la poesía mística: ambas

⁴⁴ Para la definición del término más allá de una figura retórica: I. Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübinga, 1960. Para la valoración de esta ironía como opción más seria de la literatura moderna, D.C. Muecke, *The Compass of Irony*, Londres, 1969: «Nowadays only popular literature is predominantly non-ironical» (p. 10) y «an understanding of romantic irony is relevant to an understanding of predicaments of self-conscious art and the self-conscious artist in the modern world» (p. 186).

quedan excluidas por las exigencias teóricas del «Belarte Conciencial de la Palabra».

Privacidad participadora, crítica, ambigüedad y no-discursividad definen el estilo de MF como paradigmático de modernidad: un estilo de reflexión por la auto-referencialidad y la omnipresente y exigente teoría; un estilo de negación por el auto-cuestionamiento y el vehemente rechazo de la tradición como autoridad. Su modernidad sobrepasa definitivamente la actualidad que pueda tener la obra aquí publicada como precursora de la «nueva novela» latino-americana.

EL APRENDIZAJE DE LA LECTURA

Alicia Borinsky

En 1922, Macedonio Fernández escribe *Adriana Buenos Aires*, «última novela mala».¹ La novela es revisada en 1938, Macedonio agrega algunos capítulos y expurga notaciones que revelen el andamiaje concreto sobre el cual se apoya. Es así que los nombres de César y Santiago Dabove y Jorge Luis Borges que aparecían en el texto, son sustituidos por iniciales. Adolfo de Obieta conjetura que *Adriana Buenos Aires* puede haber sido parte de un proyecto proselitista de Macedonio ligado a su deseo de presentarse como candidato para la presidencia argentina.²

Si el papel de la novela en el plano político parece ahora remoto y cuestionable, un proselitismo de otro orden resulta muy claro. Macedonio quería que *Adriana Buenos Aires*, «última novela mala», fuera publicada con su subtítulo, junto con *Museo de la Novela de la Eterna*, «primera novela buena». Las obras, mellizas antagónicas, servirían para que el público aprendiera una lección esencial, no acerca de la literatura sino del mundo. Lo estético aparece aquí como una categoría trivializante en relación a la verdad cuyo atisbo justifica la creación de obras malas. En una dedicatoria escrita por Macedonio a Alberto Hidalgo recogida en la edición de 1974 de *Adriana Buenos Aires* leemos:

A Alberto Hidalgo. Y porque nunca dudó de que yo compondría la novela más mala de su género, atentas mis dotes inequívocas y mis estrictas promesas reiteradas. (...) Sólo son benefactores de una literatura nacional los que la mortifican con la verdad. (p. 8)

La notación de la respuesta de Alberto Hidalgo: «La esperaba; no es lo único malo que usted ha sabido llevar a término» sugiere la ironía del intento pero también la seriedad con que la concreción de una literatura de propósitos didácticos es encarada por ambos escritores.

¹ Las citas se hacen de acuerdo con la edición de 1974, Buenos Aires, Corregidor.

² Mencionado por Adolfo de Obieta, su hijo, en la advertencia que forma parte de la edición ya citada de la novela.

Adriana Buenos Aires trata de presentarse como el modelo mismo de la mala lectura según Macedonio. Tiene argumento, intriga, sexo, dinero en un contexto familiar y chato. Los personajes están retratados como dependientes de sus circunstancias concretas.³ Hay un afán de integrar a los lectores dentro de un universo anecdótico en el cual logren encontrar afinidades con sus propios barrios y necesidades.

La pensión, recurso común para la presentación de galerías de personajes de clase media y clase media baja en las letras latinoamericanas, es el teatro de intercambios desde el cual se derivan las lecciones de *Adriana Buenos Aires*. Dice el narrador a propósito de la explicación de su relación con uno de sus amigos, a quien está unido por un estrecho vínculo:

A poco se sentaba en mi pieza por horas para saberlo todo de mí y contarlo todo de sí. Cuando él paraba en la pensión había que buscarlo donde yo estuviera, o buscarme donde él estuviera. Por varias semanas en la casa nos saludábamos apenas; yo lo temía envanecido, era el único rico allí; él huía de toda relación nueva y, habituado al compañerismo de estudiantes, las «personas de cierta edad» le parecían más viejas de lo que eran y no se fiaba de personas de edad. (...) Cuatro hijas de la patrona y varias señoritas y damas que pasaron por la casa no le hurgaron los nervios jamás, en tanto que media docena de enredos estaban en marcha por toda la casa, cuchicheos por aquí, allí pasos en puntillas por la noche, una pieza muy cerrada dentro de la cual no había nadie, en tanto que en otra recién se cerraba una hoja y más allá en una pieza a oscuras la luz brillaba un instante y cesaba. (p. 77)

El compañero y amigo figura una relación privilegiada con el universo de la pensión. Latiendo con la posibilidad de historias detrás de cada puerta, la pensión es una suerte de cuaderno en el cual se gesta la literatura de enredos. El amigo del narrador es suficientemente rico, se nos dice aquí, como para estar por encima de ciertas mezquindades suscitadas por la pobreza y, de algún modo, sus necesidades de interacción no son tales que busque satisfacerlas con las mujeres que allí viven.

En un clisé de clase media, el narrador nos ofrece su amistad con un personaje cuya relación incipientemente aristocrática con los demás se basa en el alejamiento. Está ahí pero no está realmente interesado. Puede observar ese mundo y ser parte de él sin dejarse llevar por la vulgaridad de los contactos de la pensión. ¿De qué hablan él y el narrador?: «se sentaba en mi pieza por horas para saberlo todo de mí y contarlo todo de sí». La hipótesis es la de una interioridad en la cual los personajes intercambian confidencias; sus *yo* entran en relación y revelan su profundidad a través del discurso autobiográfico. Pero el pacto de esta amistad es inestable; a veces el amigo lo saluda sólo levemente.

³ Esta evocación constituye una verdadera parodia de una literatura muy en boga en ese momento literario. Parte del influjo que tuvo Macedonio entre los jóvenes escritores argentinos que se reunían con él en los cafés, residía en su capacidad de hablar y generalizar sobre literatura y metafísica. No es difícil imaginarse que la parodia de los escritores atados a las representaciones de pensiones con sus consiguientes mezquindades y chismes formaba también parte del bagaje de Macedonio, como lo demuestra la novela, con sus abundantes citas de amigos como Borges, los Dabove, Fernández Latour.

La explicación: una diferencia de edad, ya que el amigo no se fía «de gente de cierta edad». La implícita juventud de este amigo sugiere que la ansiedad suscitada por la levedad del saludo es también un modo de anotar una relación temporal. Miedo de los mayores de ser dejados de lado; conciencia de que el control de quienes subsistirán en la imaginación colectiva está en manos de quienes tendrán edad para ejercerlo.

Mundo que es cifra de una literatura despreciable: el de la pensión. Y amistad basada en lo autobiográfico con el amigo joven que sugiere que hay un pacto necesario e inestable para la percepción de ese universo. En «la última novela mala» las entidades que hacen posible la novela aparecen denotadas secretamente a través de la anécdota.

El narrador padece de la ilusión que sostiene tantas lecturas realistas y naturalistas: está enamorado de un personaje vulnerable cuyos problemas son oportunidad para demostrar los males que aquejan a la sociedad, la capacidad de abnegación de quien ama, los celos y la reorganización del mundo exigidos por la pasión.

En *Adriana Buenos Aires* se barajan estas alternativas enfatizando la constante tensión en que vive el narrador por su deseo de Adriana. Adriana es el parámetro a través del cual él mide sus reacciones con respecto a los otros personajes. Su amor es un sistema de interpretación y un programa de comportamiento para el narrador. Al mismo tiempo, se nos asegura que ella es igualmente deseada por otros dando, de este modo, a sus atractivos el carácter de una verdad intersubjetiva:

Debiera serme doloroso este pensamiento; que los amores y cariños que Adriana concitara fueran muchos y fieles era mi deseo. Mas la pasión de un hombre enfermo cuya compañía era hasta un riesgo para la sanidad mental de Adriana actualmente, y un riesgo de violencias y atentados quizás más tarde, era caso distinto. Y puesto que esa pasión aunque hermosa no tenía la dignidad de un alto amor, según fluía de aquella memorable efusión de Adriana en la noche del regreso de Adolfo; y puesto que no había sido honrado en mi conducta con él, ahora no tenía por qué serlo en cuanto se tratara de Adriana, pues sea que yo hubiera llegado después o antes que él a cruzar el camino de Adriana y aunque nuestra amistad hubiera nacido antes que nuestro conocimiento de ello, creo netamente que ninguna teórica moral podría razonarme limitación a mi libre acción en consecución de un amor. (pp. 210-211)

A través de Adriana se amada el deseo de personajes y narrador. Enigmática, bella, sufriente, ella porta en sí los elementos que hacen posible teorizar acerca de la moral y la vida. La ética que inspira esta imbuida existencia; los pies de Adriana y de quienes la rodean están decididamente sobre la tierra. Complicaciones, desdenes, niños sin padres, amores ilícitos, muertes trágicas, existencias vividas delante de ojos participantes... Adriana Buenos Aires quiere ser la lápida de este arte, convencernos de que nuestro enamoramiento de sus ilusiones es nefasto, ofrecer la hipótesis de sus argumentos como una prolongada mentira.

Detrás de esta tarea hay una ubicua persona de autor que quiere indicarnos cómo hacer la lectura y protegernos de sus espejismos. El narrador, enamorado de Adriana, muchas veces cambia de lugar con el lector implícito que también la desea; el autor, firmando con sus iniciales, nos recuerda el objetivo pedagógico de su experimento y rodeado también de un grupo de amigos forma una suerte

de algarabía de opiniones alrededor de su propósito. Encabezando la novela leemos citas de presuntas opiniones de Alberto Hidalgo, Jorge Luis Borges, Francisco Luis Bernárdez y Raúl Scalabrini Ortiz acerca de cuán mala y cuán definitiva es la obra; la de Borges: «Si es del género de mala, que me han prometido, no será la última» (p. 15) es ejemplar.

El coro formado por Macedonio alrededor de la novela tiende a desdecir sus esperanzas sin quitarles su filo. La novela como instrumento pedagógico, sí, pero con un giro humorístico. No enseña por buena sino por lo opuesto. No enseña sola sino con su melliza, *Museo de la Novela de la Eterna*. Pedagogía, así, a través del mal ejemplo, especie de electroshock al lector que lo incita a trabajar en contra de lo leído, rebelarse, rechazarlo para entrar en un duro aprendizaje. Tono apocalíptico: será la última novela mala. Con optimismo histórico, Macedonio soñaba con un futuro de iluminación por el arte, con una reconsideración de lo estético que no permitiera un retorno a errores una vez que fueran demostrados como tales.

El amor por Adriana es, así, una gran equivocación. La literatura que la crea produce enamoramientos idénticos a los del narrador. Equivocarse y seguir ese camino es grave porque en él se comprometen nociones del yo como autobiografiable y del mundo en tanto sometimiento a un tiempo ineal.

La otra cara

Con un ahínco y un afán de coherencia que se acercan muchas veces a la voluntad filosófica, Macedonio Fernández emprende en *Museo de la Novela de la Eterna*⁴ la tarea de escribir una obra buena. La intención explicitada en la obra consiste en practicar y teorizar este género que, según Macedonio, no tenía aún cultores. En ese sentido, *Museo de la Novela de la Eterna* es su texto más ambicioso, ya que en otros, como en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*,⁵ predomina un modo teórico o —es el caso de *Papeles de Recienvenido*—⁶ el ejercicio del chiste.

Propuesta, así, de lo doble tanto en la lectura como en la escritura: teoría de la novela a la vez que práctica de la misma. Lo uno desdoblándose, criticando a lo otro a la vez que lo ilumina. Literatura del trastabilleo de lo literal: juego que exige una complicidad constante del lector. El espacio concreto de la complicidad es la obra compañera de *Adriana Buenos Aires*, un texto compuesto de cincuenta y seis prólogos anticipatorios y teorizantes, veinte capítulos, cuatro secciones finales y una dedicatoria. Si *Adriana Buenos Aires* nos invitaba a una temporalidad cronológica, hecha de bailes de carnaval, muertes, diferencias de edad, la madeja creada por «la primera novela buena» quiere suscitar el olvido del momento en que sus páginas están siendo escritas. El diálogo establecido

⁴ Queda la duda de por qué Macedonio no eligió un nombre que demostrara claramente su carácter antitético con respecto a *Adriana Buenos Aires*.

⁵ *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

⁶ *Papeles de Recienvenido*, Buenos Aires, Editorial Proa, 1929.

con el lector a través de ellas sugiere que la dilación es más esencial en aquello que llamamos sentido que sus ilusorias y momentáneas encarnaciones.

Prefigurando a un Maurice Blanchot⁷ con sentido del humor, Macedonio Fernández aboga por la literatura como una suerte de tábula rasa de lo histórico, escena original de interlocución. Hay, sin embargo, un contexto para *Museo de la Novela de la Eterna* que se hace visible en los enemigos que Macedonio propone para su proyecto.

En «Para una teoría de la humorística»⁸ Macedonio propuso de modos simultáneamente ingenuos e iluminadores una crítica al humorismo realista al cual opuso su propia práctica de juegos de palabras, convicciones de lo fantástico y confianza en el ejercicio del absurdo nombrado como *Ilógica*. El apoyo buscado para su proyecto novelístico se basa en un escrutinio semejante de la literatura realista realizado como el tema mismo de la novela presentada. No es un resultado implícito de la lectura que surge como interpretación del lector. Es, por el contrario, una suerte de lección para que se concrete en el futuro la literatura verdaderamente dicha, no el ilusionismo de quienes engañan a los lectores con obras como *Adriana Buenos Aires*.

El lector arquetípico de *Adriana Buenos Aires* es aquel que quiere leer la novela de corrido, resolviendo las ansiedades provocadas por el argumento. *Museo de la Novela de la Eterna* se lamenta de su existencia y lo impreca en uno de sus prólogos:

Yo que nunca creí en la existencia del Lector Seguido y que he acertado más cuando creí que cuando creí había de topar para mi novela con el único Lector Seguido existente, el que arruinaría y delataría todo mi escamoteo de autor débil y recursista fiado en que se salvarían todas sus incompletes, inadvertidas. Si efectivamente andas por mi libro, yo ya sé que no tengo nada que esperar.

El autor quiere enseñar pero su persona no es la del infalible maestro cuyos discípulos son vistos en un teatro de dominación. Por el contrario, este autor se pone en manos de sus lectores y comunica su deseo de seleccionarlos al mismo tiempo que nos da elementos para verlo a través de sus flaquezas. El Lector Seguido se dará cuenta de las repeticiones efectuadas por el afán de enseñar que hay en la novela y, al leerla como si tuviera argumento, el autor prevee su rechazo.

El lector buscado es opuesto al Seguido; se lo llama «Lector Salteado» y su reaparición por influjo macedónico es evidente en otras páginas, sobre todo en la concepción de lectura del tablero de instrucciones de *Rayuela* y en la combinatoria de 62, *Modelo para armar* de Julio Cortázar:

⁷ Esta asociación sólo se hace evidente cuando consideramos la obra desde un punto de vista filosófico, ya que en la textura misma de lo escrito, Macedonio es radicalmente distinto de Blanchot. El continuo ejercicio del chiste en Macedonio se opone al modo casi agónico de la escritura de Blanchot.

⁸ «Para una teoría de la humorística», Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1974, *Obras completas*, vol. III.

Al lector salteado me acojo. He aquí que leíste toda mi novela sin saberlo, te tornaste lector seguido e insabido al contártelo todo dispersamente y antes de la novela. El lector salteado es el más expuesto conmigo a leer seguido.

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

Te dedico mi novela, Lector Salteado; me agradecerás una sensación nueva; el leer seguido. Al contrario, el lector seguido tendrá la sensación de una nueva manera de saltar: la de seguir al Autor que salta.

Escritor-lector, lector-escritor a contracorriente; Macedonio elabora una obra que sólo mucho más tarde deviene legible debido a la existencia de una literatura que, apoyada sobre la madeja macedónica, elabora sus mundos. Difícil recrear ahora la energía polémica que le llevó a Macedonio a escribir sus páginas antirrealistas. El sentido de la prolija soledad que creaba para sí mismo como escritor está perdido para nosotros porque, en un acto de *re-conocimiento*, vemos *Museo de la Novela de la Eterna* íntimamente tramada en la literatura que la sucedió.

Soledad, entonces, unida a la seguridad de estar creando algo nuevo:

Así vino aquel período de prometer mi novela y yo notaba tranquilizado que la gente seguía leyendo malo —lo que tengo que agradecer a sus malos autores— y esperando bueno —de lo que deben éstos estarme agradecidos: Hemos cooperado, puede decirse, pero no nos separaremos terriblemente cuando yo comience. Lo único sensible es que siendo muy buena la nueva novelística, no se sabe todavía cuándo la habrá.

Celebración de la excentricidad y el poder del escritor en un tono que lo acerca a los vanguardistas de su época; en especial al Vicente Huidobro de los *Manifiestos*. Este nuevo arte parece concebirse como aristocrático por excelencia, venganza en contra de la tiranía del realismo, los consensos, los pactos con el sentido común. Al favorecer el desconcierto, el afán de Macedonio no es confundir sino abrir un terreno inaccesible a aquellos aferrados a las seguridades de su percepción:

Construyamos una espiral tan retorcida que canse al viento andar en su interior, y de ella salga mareado, olvidando su rumbo; construyamos una novela así que por una vez no sea clara, fiel copia realista. O el Arte está demás o nada tiene que ver con la Realidad; sólo así es él real, así como los elementos de la Realidad no son copias unos de otros.

A diferencia de Vicente Huidobro,⁹ Macedonio no insiste en el hecho de que «los elementos de la Realidad no son copias unos de otros» para fundar su estética. Mientras que el Creacionismo de Huidobro se apoyó en esa intuición para fundar

⁹ Vicente Huidobro en sus manifiestos poéticos aboga por un arte de profundo antimimetismo que después no se realiza plenamente en sus poemas. Mientras que la poesía de Huidobro en sus expresiones más intensas encuentra su tensión en la falta de claridad, la falta de consecución del programa expuesto en los manifiestos, la obra de Macedonio se confunde con la manifestación de sus propósitos. La obra de Macedonio pretende mostrar su sustrato programático y ser, simultáneamente, su puesta en acción.

la noción de que lo escrito debía imitar la energía, no los productos de la Naturaleza, para Macedonio el problema central es de orden ético. Tiene que ver con los propósitos que se le adjudican al arte. Y es precisamente a través de un concepto favorito del realismo, que Macedonio funda su crítica a esa escuela:

Todo el realismo en Arte parece nacido de la casualidad de que en el mundo hay materias espejeantes; entonces a los dependientes de tiendas se les ocurrió la literatura, es decir confeccionar copias. Y lo que se llama Arte parece la obra de un vendedor de espejos llegado a la obsesión, que se introduce en las casas presionando a todos para que pongan su misión en espejos, no en cosas. En cuántos momentos de nuestra vida hay escenas, tramas, caracteres; la obra de arte-espejo se dice realista e intercepta nuestra mirada a la realidad interponiendo una copia.

Para que pongan su misión en espejos, no en cosas. ¿cuáles serían esas cosas?, ¿cómo sería una literatura que no se interpusiera a la realidad, mintiendo acerca de su relación con las cosas? ¿Es lo que propone Macedonio una literatura feliz en su capacidad de morderse la cola? ¿Cuál sería su función? A Macedonio no le preocupa el sometimiento a fines exteriores que caracteriza al realismo. Es su capacidad de engaño, el modo en el cual funciona simultáneamente como algo artístico y *transparente*; su ocultamiento del arte para fingirse realidad, cosa. El resultado allí es, por el contrario, un doble enmascaramiento donde tanto las cosas como las palabras mienten acerca de su propia naturaleza. Macedonio aboga por una desnudez ideal de lo nombrado y de lo que nombra, un exhibirse, mostrar el detrás y el delante. Su crítica al realismo y su fidelidad a la página como constatación de lo dicho por lo escrito se da bajo el signo de una busca de la verdad. Si bien Macedonio sueña en algunos momentos como un pariente precursor y sudamericano de reflexiones halladas más tarde en los afanes de destrucción de la metafísica occidental de los deconstruccionistas, su visión es diferente, hasta opuesta.¹⁰ Nada más metafísico que el aferrarse a nociones de autenticidad y de verdad.

La autenticidad macedónica señala con confianza su filiación:

La facilidad actual de escribir hace la escasez de lo leible y hasta ha suprimido la injuriosa necesidad de que haya lectores: se escribe por fruición de arte y a lo sumo para conocer la opinión de la crítica. Sinceramente es hermoso este cambio, es arte por el arte y arte para crítica, que es nuevamente arte por el arte. El horrible arte y las acumulaciones de gloria del pasado, que existirán siempre, se deben: al sonido de los idiomas y a la existencia del público; sin ese sonido quedará sólo el camino de pensar y crear: sin público la calamidad recitadora no agotará el arte.

¹⁰ Una cierta facilidad teorizante ha aproximado en las mentes de algunos críticos literarios, las posiciones deconstruccionistas y las de Macedonio. La crítica al mimetismo en arte y literatura es ciertamente compartida por ambos; pero esto no es suficiente para formular el tipo de afinidad reveladora de texturas comunes. A Macedonio no le interesa subvertir la metafísica occidental; sus intentos simpatizan con la metafísica y hasta tratan de fundarla nuevamente a partir de la noción del mismo ayoico. Si la crítica a la noción del individuo en su antihumanismo recuerda el antihumanismo de los derridianos, la razón para la misma en Macedonio es la búsqueda de la eternidad, el encuentro —aun cuando sea breve— con lo absoluto.

«El horrible arte del pasado»... celebración del estado actual por la intuición de un porvenir que promete una mayor lucidez, mejores realizaciones artísticas. La obra de Macedonio es eminentemente optimista, ingenuamente confiada en que los cambios artísticos son jalones en momentos cada vez más cercanos al hallazgo de una verdad. El público que está en vías de desaparición es el lector de su *Adriana Buenos Aires*; el nuevo es la promesa del porvenir de la literatura.

Al transcurrir por las páginas de Macedonio el lector tiene a veces la convicción de que Macedonio escribe en inocencia de toda afinidad con lo histórico, lo literario; sus afirmaciones se hacen a grandes pinceladas, toda la historia del arte, la literatura y la filosofía evocadas en un mismo párrafo, evaluadas con impaciencia:

La literatura tendría sólo arte y mucha más obra bella: tres o cuatro Cervantes, Quijote puramente, sin los cuentos. Quevedo humorista y poeta de la pasión sin oratoria moralista, varios Gómez de la Serna. Libres del horror de un Calderón, príncipe del falsete que es el no sentir, y este es todo el mal gusto, de un Góngora a veces, de los éstos Fabio, ¡ay dolor!, tendríamos felizmente sólo un primer acto de Fausto y, en compensación, varios Poe, varias Bovary con su triste dolor de apetito sin amor, desdeñable y cruento, y ese otro absurdo lacerante: la lírica del dolor de Hamlet convence y contagia simpatía, pese a la falsa psicología de su causa. Libres del realismo científicante de Ibsen, víctima de Zola, y este magnífico artista a su vez desmantelado por sociología y teoría de la herencia y patología en lugar de la docena de obras maestras poseeríamos cien, de verdad de arte, intrínseco, no copia de realidad. Y típicamente literarias, de Prosa, no de didáctica, ni de palabra musicada (metro, rima, sonoridad) ni de pintura escrita, descripciones.

La seguridad de Macedonio le permitió marginarse al mismo tiempo que se planteaba como el crítico todopoderoso de su cultura.¹¹ Al ofrecernos esta historia sucinta de la cultura occidental, *Museo de la Novela de la Eterna* hace mucho más que horadar el lugar que los complacientes otorgan a las obras canónicas; el rechazo es un modo de inventarse un registro propio y sugerir aquello que la obra *no* es.

Los grandes trazos que aceptan a unos y lapidan a otros construyen una familia para *Museo de la Novela de la Eterna*. Las obras evocadas están allí para completar aquello que *Museo de la Novela de la Eterna* le permite a sus lectores. Si bien deben ser antirrealistas, es posible creer en Emma Bovary y en Don Quijote. Abracemos a Poe y a Gómez de la Serna.¹² Difícilmente encontraremos una página de prosa en Macedonio que no recuerde a Poe y, sin embargo, aquí aparece en un retrato de familia del cual se expulsa a Calderón y los llamados «cuentos»

¹¹ La marginación de Macedonio es muy relativa. Personaje elusivo, reconocido como maestro por los jóvenes integrantes de la «Generación Martín Fierro», el papel que jugó para ellos fue central. De capital importancia para entender su inserción en el mundo que lo rodeaba es la lectura de su correspondencia (Macedonio Fernández, *Epistolario*, Compilación y notas de Alicia Borinsky, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1976). De especial interés para *Museo de la Novela de la Eterna* es su relación epistolar con Ramón Gómez de la Serna.

¹² Es indudable que los placeres de lectura de Macedonio eran más amplios de lo que indicarían recomendables y desechables.

de Cervantes. El linaje que Macedonio sugiere para sí mismo con estos comentarios no se refiere solamente a las obras concretas y a los autores evocados; es también el ejercicio de una libertad de lectura.

El olvido de los detalles de estas obras, su agrupamiento arbitrario, la facilidad con que se desdeña a los monumentos de la cultura y la fidelidad con que se erigen otros (Ramón Gómez de la Serna, por ejemplo) tienden a señalar que no debe haber lecturas complacientes. El leer es un ejercicio de libertad que, realizado con la pasión que recomienda Macedonio, puede conducir a la inmortalidad.

Siniestro mellizo que hace confundir al lector, el realismo no se desecha por mal gusto, sino por falta de autenticidad, promotor de haraganería y mentiras. Y, a pesar de la explícita posición de Macedonio en contra del didactismo, porque enseña una mala lección, al revés de la que Macedonio mismo quería comunicar.

Eternidad y trastabilleo

En muchas páginas de Borges reencontramos a un Macedonio visionario, maestro de la conversación. En «Diálogo sobre un diálogo» la evocación es reveladora:

A —Distraídos en razonar la inmortalidad, habíamos dejado que anocheciera sin encender la lámpara. No nos veíamos las caras. Con una indiferencia y una dulzura más convincentes que el fervor, la voz de Macedonio Fernández repetía que el alma es inmortal. Me aseguraba que la muerte del cuerpo es del todo insignificante y que morir se tiene que ser el hecho más nulo que puede sucederle a un hombre. Yo jugaba con la navaja de Macedonio; la abría y la cerraba. Un acordeón vecino despachaba infinitamente la Cumparsita, esa pamplina conternada que les gusta a muchas personas, porque les mintieron que es vieja... Yo le propuse a Macedonio que nos suicidáramos para discutir sin estorbo.

Z —(burlón)— Pero sospecho que al final no se resolvieron.

A —(ya en plena mística)— Francamente, no recuerdo si esa noche nos suicidamos.¹³

El lector fantástico de Macedonio, Borges, ensaya la literalidad del proyecto. Poco importa saber si se suicidaron o no; poco importa saber desde qué ángulo temporal se está realizando el diálogo. Diálogo sobre un diálogo superimpuesto a las letras del abecedario, conversación entre A y Z que puede obviar el resto de las letras al mismo tiempo que las presupone.

Si el encogerse de hombros sobre la muerte concreta en el texto de Borges nos llega con el guiño de una imposibilidad, el chiste apunta a algo que le era muy caro a Macedonio y que constituye la fundamentación metafísica de su crítica al realismo.

La *verdad* que buscaba Macedonio era accesible a través de un «tropezón conciencial» en el cual el lector abandonaba su ilusoria identidad individual para reconocerse en aquello que Macedonio llamaba el «almismo ayoico». Estado más allá del yo, independencia de una suerte de sujeto puro, explicado en *No toda*

¹³ En Jorge Luis Borges, «Diálogo sobre un diálogo» en *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1961.

es vigilia la de los ojos abiertos y en algunas partes de *Papeles de Recienvenido*, este ensueño privilegiado es alcanzable a través de la literatura.

El poder de la escritura antirrealista reside en negarle al lector la posibilidad de proyección en otros personajes, en someterlo a una concentración tan intensa en la irrealidad de la escritura, en la ilógica de lo que Macedonio llama «Pensar» que el lector logrará dismantlar la creencia en el yo individual, revela

El «almismo ayoico», al suspender la creencia en su propio yo. El desprendimiento de esa futilidad sólo con la esfera de la creencia en el yo. El desprendimiento de esa futilidad asegura un perdurar, un encogimiento de hombros —en la versión que nos ha entregado Borges— que convierte el tema mismo de la muerte en una trivialidad. Burla de la muerte en Borges y burla de la burla de la muerte también; Macedonio preserva su «almismo ayoico» de los efectos dismantladores del humor.

Por el humor, por el juego literario se llega al tropezón concienical, al trastabilleo místico que nos libera del yo, pero ese acto mismo está fuera de las relativizaciones del chiste. Preservado, así, el sustrato de interés por el antirrealismo, los consejos de cómo llegar a materializarlo adquieren fundamental importancia para Macedonio.

Personajes, ambiciones, fisonomías

Gran parte de *Museo de la Novela de la Eterna* es un intento de dar un curioso manual de instrucciones donde se nos guía con respecto a cómo materializar la esperada «primera novela buena». Una y otra vez Macedonio aboga en contra de personajes-copias a quienes imputa el delito de alucinar a los lectores: «Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando «vida». En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado lector». El «parecer vivir», los jirones de vida del naturalismo en la novela son los instrumentos de esta patologización de la lectura, esta alucinación impuesta en contra de la conciencia de la falta del yo.

El antihumanismo estetizante de Macedonio le es idiosincrásico en la medida en que se plantea como una lucha victoriosa en contra de la muerte individual, una infiltración en la cadena que llamamos destino, pero su desprecio por la psicologización barata reaparece en escritores posteriores, sobre todo en el Morelli de *Rayuela*.

¿Cuál sería la fisonomía de un personaje que no logre ni desee alucinarnos? Parte de la solución que propone Macedonio recurre a la incongruencia, práctica favorita de Ramón Gómez de la Serna y también de Vicente Huidobro cuyas obras no guardan otras afinidades que este uso común. La razón por la cual Macedonio decide apoyarse en el tembladeral de la incongruencia es vista por él como parte de una militancia:

Pero ya dije, o lo diré adelante, que empleo todo recurso y entre ellos las incongruencias para desafiar con lo artístico lo verosímil, lo pueril-verosímil y señalo

y justifico cada uno. Es un proceder más franco y una labor mayor que me tomo por el público, que la tan usada y cómoda de introducir dementes en las novelas.

Franqueza, labor por el público... de estas frases surge algo más que una recomendación de cómo hacer personajes más fieles al antirrealismo. Subyacen aquí los términos de una interlocución cuyos polos son los personajes más claramente delineados por el texto: el autor y el lector. La persona de autor en *Museo de la Novela de la Eterna* adquiere características mesiánicas. Capaz de sustraer al lector de la muerte, terminar con el yo individual, efectuar la pirueta metafísica, el autor oscila entre la omnipotencia y la modestia cuando abandona la novela con la inseguridad de no haberla escrito. El lector es, a la vez, virtual y concreto. Se lo invoca en un diálogo continuo a través de los prólogos. Lector salteado, lector de Tapas, etc.

Una galería de lectores transita por la novela, verdaderos personajes de la calle con sus gustos, sus tics, su falta de tiempo y sus urgencias propias. Otro lector aparece en estas evocaciones; se trata del lector fantástico, el lector virtual que dará sentido a la obra y podrá finalmente terminarla, escribirla, hacer lo que el Autor en su momento de dudas acerca de su obra cree no haber logrado. Mesiánico también este lector virtual y futuro, todopoderoso, ausente pero eminentemente necesario como hipótesis. La franqueza, la autenticidad mencionadas en el prólogo son, así, el pacto de la pareja oculta pero esencial para la consecución de *Museo de la Novela de la Eterna*.

Tejidos por el diálogo entre estos dos personajes avanzan otros, en forma de inventario o en breves apariciones casi dramáticas, en una suerte de teatro del lenguaje. La clasificación que Macedonio nos brinda en el capítulo «Dos personajes desechados» contiene dos «desechados *ab initio*».

Estos personajes son desechados pero figuran, sin embargo, con su haber sido rechazados, en una clasificación donde todos los demás son admitidos. A pesar del desdén con que Macedonio veía el didactismo,¹⁴ ellos están allí para dar una lección. Uno de ellos es «Pedro Corto que quería leerla [la novela] primero para figurar en ella» y otro:

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

Desechados pero presentes en la noticia de su no deber estar allí, estos dos personajes son un testimonio tanto de la transgresividad macedónica como de sus intenciones puristas.

¹⁴ La literatura de Macedonio, aunque antididáctica por su afán antiautoritario y desjerarquizante, padece de la voluntad de enseñar que acaso sea endémica de todo discurso polémico. Al afirmar su estética a través de la crítica al realismo, Macedonio no puede sino entonar una lección porque el modo en que se realiza esta crítica es el de la demostración, con un discurso que quiere ser persuasivo y transformante del lector.

OTRA LECTURA DEL TEXTO

Ana María Camblong

(...) mi parecer es que Macedonio ha sido utilizado, hasta ahora, para pasar el rato... ¿No merece que se le estudie seriamente, que se pierda un año descifrando sus jeroglíficos, sus paradojas?

E. MARTÍNEZ ESTRADA

(...) lo que ellos (los griegos) llaman παραδοξα, nosotros las llamamos «cosas que maravillan» (...)

CICERÓN

... Ya desciframos (en la medida posible) sus jeroglíficos, ahora, nos dedicamos a las «cosas que maravillan»... nuestro estudio preliminar fue armando, con cierta paciencia arqueológica, las piezas discursivas hasta concebir un proceso conjetural que pretende dar cuenta de los factibles itinerarios que pudo haber emprendido la producción textual... la cuestión no está agotada... al contrario, * dibujamos un mapa para mostrar que no descubrimos la salida, que no había nada que descubrir, sino más bien re-conocer el sutil artificio del laberinto... dijimos sí, que el recorrido nos condujo al «monstruo de las letras ríoplatenses», esto es: llegamos al texto... que es el laberinto... que conduce al texto... y así hasta el más infinito barroco que se pueda imaginar.

Años y años hemos insistido en interrogar a la textualidad macedoniana y sin embargo todavía estamos en condiciones de preguntar con frescura casi inaugural y fundante... pero... ¿qué sentido tiene este texto? ... al parecer, el sentido no se «tiene», se produce, se construye, se inventa, se imagina, se transforma, prolifera, circula, se moviliza, se pliega, se despliega y se repliega (Deleuze *dixit*)...

En el plexo discursivo del escribir-leer acometemos las derivas textuales... sin decidir sobre el destino final o definitivo del texto... tal vez se trate de una

pitonisa-lectura que observa y estudia las constelaciones semióticas y pierde su tiempo... uniendo puntos, trazando líneas, disponiendo signos, señalando andaduras, especulando sobre los acasos de la ruptura y la turbulencia, volviendo a arrojar las palabras (para confirmar el azar)... y habla... no para vaticinar, sino para complicarse en la trama poderosa del mismísimo sentido...

Bien se sabe que los textos de Macedonio son difíciles, intrincados, enigmáticos, abstrusos y hasta desesperantes...

No basta que algo no se entienda
para que tenga mucho sentido... (Macedonio)

* luego, es lícito que persistamos con el interrogante... ¿Cuál es el sentido?... no es menos cierto y necesario que tengamos presente que se ha dicho bastante, y muy bien, acerca de las estructuras, de los aportes a la narrativa contemporánea, de las propuestas vanguardistas, de una moderna concepción de la escritura y de la lectura, del humorismo subversivo, de la originalidad histórica del proyecto, de la excentricidad intelectual, de la independencia ecléctica de su filosofía, de la transgresión silenciosa y prospectiva, del magisterio ejercido en conspicuos escritores, y otras tantas cosas que nos damos el lujo de omitir y de nombrar en un cómodo etcétera...

Lo mucho-dicho impone condiciones y límites... dado que estipuló de mil maneras distintas cuál es el sentido... entonces, corresponde explicitar que nuestra lectura se propone retomar algunos indicios apuntados en el análisis del proceso de construcción del texto... nos referimos a las constantes contradictorias que dejan sus huellas en los perfiles más abarcadores de la factura textual: la novela tan anunciada y continuamente escamoteada, tan presente en su ausencia, tan conocida por su desconocimiento, tan prometida por su postergación... paralelamente, indicamos un estatuto autoral de relieves coincidentes, con una presencia pública reticente, con hábitos privados famosos, un «célebre en su casa» con «ejercicios de viajes a la inmovilidad», un trato social exquisito en una rutina huraña y retraída... observamos también, la pertinencia de la «doble textualidad» en el proyecto novelesco original que contempla la presentación conjunta de las dos novelas en una obra mala-buena, primera-última, tradicional-vanguardista, realista-paródica, romántica-humorística...

Tales convergencias nos permitieron postular algunas hipótesis acerca de la incidencia preponderante de dispositivos paradójicos en la constitución del universo macedoniano... estimamos que tiene razón el desafío crítico de la inteligente acotación de Martínez Estrada: habría que dedicarle a las paradojas de Macedonio la atención que se merecen... intentaremos reflexionar en «este sentido»... esto es: ¿por qué los procedimientos paradójicos hegemonizan los discursos macedonianos?; ¿cómo opera la donación del sentido paradójico en el marco de su proyecto estético?; ¿cuales son los bordes y los desbordes que imprime este mecanismo en las vectoriales diseminadas del sentido?; ¿qué marcas estilísticas son tributarias de los deslices paradójicos del sentido?...

Sería prudente advertir que nuestro cometido evitará *ex profeso* el registro textual de la profusa ejemplificación que se puede hallar a cada paso en la

novela... no obviamos el texto, muy por el contrario tomamos como punto de partida una prolongada y tenaz experiencia de la lectura crítica sobre la producción de Macedonio, plataforma que nos permite y nos impulsa a ensayar conjeturas e interpretantes más integrales acerca del universo macedoniano... nos parece más útil citar «otros-textos» de Macedonio para que el lector de «esta-novela» enriquezca su posibilidades intertextuales... consideramos productivo incorporar la reflexión de otros autores sobre los diversos asuntos que se vinculan con lo paradójico, porque cada uno podrá entrar al *Museo...* en cualquiera de sus páginas y podrá encontrar bien a mano el ejemplo ilustrativo que más le plazca... cada aseveración de nuestra lectura puede ser corroborada por los casos concretos que brinda el texto... finalmente, insistimos en *perseguir el sentido* y esto nos demanda vertiginosos deslizamientos siguiendo las *pistas* de los efectos, de las rasgaduras, de los intersticios, de los dobleces, de los puntos de fuga, de las caóticas turbulencias, de las dinámicas constelaciones, de las fricciones y los estallidos...

Teniendo en cuenta dichas salvedades, estamos en condiciones de proponer una primera incursión con miras a enmarcar el objeto recortado por nuestra indagación –las paradojas– en un contexto más amplio de opciones y realizaciones semióticas que, precisamente, le confieren sentido... cabe recordar que la paradoja, entre otras cosas, es un procedimiento retórico que manipula el discurso siguiendo determinadas reglas que lo caracterizan, las que han sido explicadas ya por la Antigua Retórica... sin excluir la vigencia de su estudio y el interés por su investigación en la actualidad, lo que aquí necesitamos destacar es que: la detección, análisis y descripción de un mero *recurso* artístico –por más representativo que fuere– no puede dar cuenta del sentido de un texto, y menos aún de la significación de un proyecto estético... a la inversa, estimamos que se debe establecer una serie de relaciones y articulaciones pluridimensionales que permitan ponderar las diversas alternativas que adopta el sentido gestado por un operador retórico en el contexto de una concepción estética...

Si reparamos en el rango que le asigna el mismo Macedonio a su *Teoría Estética*, comprobaremos de inmediato que es de máxima jerarquía: toda su producción se somete a las premisas que estipula su propuesta estética, aun sus discursos metafísicos acatan este dominio:

Si fracasa como tal la que llamo novela, mi Estética salvará el caso: admito que se la tome por novela, por fantasía de buen género, por novela suplente. Si falla la novela puede ser que mi Estética haga de buena novela. (*Museo*, p. 38)

las realizaciones podrán ser fallidas, pero los postulados estéticos no pierden su valor, y suplantán con su propia fuerza las contingencias de los "ejemplares" que no alcancen los fines por ellos fijados... cuando Macedonio advierte que la Estética puede ser tomada por «fantasía», está indicando la particularidad de una teoría que levanta la imaginación, la ficción, lo fantástico, la *inventiva*... ahora bien, esta propuesta estética reconoce tres alternativas genuinas de concreción:

conceptual, la destreza idiomática, no en lo fónico, sino en la capacidad de la palabra para indagar y abrir mundos...

Si aceptamos con Peirce (1988: 379), que la *Estética* rige la *Ética* y ésta a su vez determina la *Lógica*, entonces deberíamos investigar *cuál es la lógica* que se articula con el contexto estético-ético que acabamos de caracterizar... Macedonio lo explica en estos términos:

Que el Absurdo, o milagro de irracionalidad, creído por un momento, libere al espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de racionalidad. (*Teorías*, p. 302)

Este absurdo o contradicción funciona después de una expectativa de intelección; es un descerrajamiento intelectual, con caída de las imágenes, conceptos, pensamientos (...) (*Teorías*, p. 304)

(...) un chiste de lógica o sea un imposible mental —la primacía, lo esencial es la obtención hedonística espiritual nacida en la entrevisión de la toda posibilidad intelectual, que tiene resonancia liberatriz. (*Teorías*, p. 305)

Como se podrá apreciar, este rumbo estético-ético solicita una lógica muy particular... por lo pronto queda desestimada la lógica tradicional, de cuño aristotélico, impuesta por la racionalidad, con sus férreos principios de identidad, de no contradicción y del tercero excluido... se trata de construir una *lógica*, lo que podríamos llamar una lógica-otra, cuyas operaciones desafían la identidad, ponen en marcha la contradicción e incorporan el tercero; en todo caso, las construcciones de este universo se desentienden de la pertinencia de la razón... se sabe que la hegemonía de lo racional y sus controles tranquilizantes imponen una *lógica* que marca el espacio de lo aceptable, de lo posible, de lo factible, de la normalidad y hasta se atribuye «lo natural»... del otro lado de estas fronteras queda establecido el difuso territorio de lo irracional, del absurdo, de lo imposible, de la anormalidad, sin descartar ciertos atributos «contra-natura» y perversos... el *cosmos* mantiene en orden sus componentes, lo demás es el *caos* con sus bullentes *desórdenes* donde todo es posible... ahí, en ese ámbito de lo negado por la razón se instala el proyecto estético macedoniano abriendo «mundos» a fuerza de discursos paradójicos...

El desorden, portador de una infinidad de posibles, de una fecundidad inagotable, es él mismo generador del orden: hace de éste un accidente, un acontecimiento. (...)

El desorden se vuelve creador cuando produce una pérdida de orden acompañada de una ganancia de orden, que es generador de un orden nuevo reemplazante del antiguo y puede ser superior a él. (Balandier, 1990, p. 44)

El máximo portador de la investidura racional, el discurso científico, sometió a su imperio la naturaleza y la sociedad des-conociendo y subestimando las libertades y los riesgos que se tomaba el arte; dos lenguajes que se enfrentaron y se disputaron el sentido de la vida humana, agudizando sus reyertas interminables en el transcurso de la *modernidad*... sin embargo, en el vórtice de

tales disputas el discurso paradójico de Macedonio entiende que la aventura de la imaginación en ambos espacios es la misma, la potencia inventora del lenguaje se conjuga en lo que denominó *cienciarte*, desafiando —bastante solitario— una antinomia histórica que se presentaba como inconciliable... El discurso actual de la Física termodinámica, presuntamente ubicado en las antípodas del discurso artístico, resulta convergente con la posición macedoniana...

La evolución de la ciencia en las últimas décadas ha creado una nueva situación. El mundo del arte y el mundo de la ciencia ya no están ideológicamente enfrentados. La multiplicidad de significados, la opacidad fundamental del mundo, están reflejados por nuevos lenguajes y nuevos formalismos. (Prigoyine, 1986, p. 158)

(...) la física no es algo dado, a partir de lo cual podría plantearse el problema de la naturaleza del conocimiento científico, sino una *obra* que conjuga, como toda obra creadora la libertad de la imaginación y la exploración rigurosa y exigente del mundo de nuevas posibilidades que supone la invención. (...)

(...) procedente de la alianza entre invención teórica y experimentación, la física lleva a un grado extremo estos dos aspectos complementarios que son la libertad y la necesidad. Su capacidad de invención se manifiesta en la creación de lenguajes nuevos (...) (Prigoyine, 1990, p. 22).

Sólo la libertad humana puede poner límites a las empresas de la razón. (*Ibidem*, p. 211)

La lógica de los contrarios coexistentes nos remitió, desde la perspectiva científica actual, al horizonte ético en el que se perfila la problemática de la invención, la creación, la libertad... y el lenguaje, guardando en sus prácticas tanto los límites cuanto las aperturas exploratorias hacia lo nuevo...

En este contexto, se impone introducir la distinción entre *sentido* y *sin-sentido*:

La lógica del sentido está necesariamente determinada a plantear entre el sentido y el sinsentido un tipo original de relación intrínseca, un modo de copresencia (...). (Deleuze, 1989, p. 87)

Las aseveraciones de Deleuze traen al centro de la escena una de las claves del pensamiento macedoniano: la búsqueda del sentido supone la coexistencia del sinsentido... este reactor, instalado en el centro vital de los signos (del discurso) imprime una dinámica que afecta las trayectorias de la pesquisa y la instauración del propio sentido... el discípulo de Macedonio interroga socarrón y cínico:

¿Como juzgar esa dialéctica? ¿Es un legítimo instrumento de indagación o apenas una mala costumbre? (Borges, 1974, p. 258)

ambas cosas, contestaría Macedonio: es un instrumento y es una «excelente» costumbre, aunque de inquietantes resultados... *paradójicamente*, en ello reside su mérito...

Como se ve, para mí es un mérito que un procedimiento artístico conmueva, conturbe nuestra seguridad ontológica y nuestros grandes «Principios de razón», nuestra seguridad intelectual. (*Teorías*, p. 303)

En la ardua tarea de seleccionar los medios más efectivos para encontrar una lógica diferente y al mismo tiempo subvertir y / o transgredir la dogmática del mundo cotidiano, entendemos que Macedonio descubre en la paradoja su maquinaria más implacable y contundente... Su certera elección queda debidamente fundamentada en sus *Teorías*; tampoco falta un pormenorizado análisis y una clara explicación del funcionamiento y efectos de lo paradójico, tomando un ejemplo prototípico de su predilección:

Eran tantos los que faltaban que si falta uno más no cabe. (*Teorías*, p. 297)

El modelo, un clásico macedoniano dirían los especialistas, exhibe el dispositivo paradójico en cuya matriz se concentran y se despliegan los juegos lingüísticos típicos de la discursividad macedoniana... Lo paradójico no es exclusivo del humor, sino el procedimiento por antonomasia que rige las demás alternativas del discurso, también en franca batalla con la lógica de la racionalidad: conversación, epistolario, artículos periodísticos, brindis, reflexiones teóricas y metafísicas... Investiguemos pues, por qué la paradoja.

La paradoja es primeramente lo que destruye al buen sentido como sentido único, pero luego es lo que destruye al sentido común como asignación de identidades fijas. (Deleuze, 1989, p. 27)

Por ello, el buen sentido y el sentido común están minados por el principio de su producción, y subvertidos desde dentro por la paradoja. (*Ibidem*, p. 131)

Esta primera incursión definicional de la paradoja apunta directamente a los soportes más firmes de nuestra «seguridad intelectual» que el quehacer macedoniano intenta minar y devastar: el *buen sentido* y el *sense commun*... Esta razonable telaraña normatiza y/o normaliza el mundo de la vida cotidiana fundando y sustentando lo esperable, lo aceptable, lo verosímil, lo posible, lo creíble, lo previsto...

(...) esa lógica que nos dice todos los días: «puesto que todos mueren, tú has de morir»; o «no hay efecto sin causa». (*Teorías*, p. 303)

El determinismo establecido y aceptado por la *doxa*, enfatizado y refrendado por tantas y tantas *ortodoxias*... En la rutina de las inducciones imprescindibles para la construcción de hábitos, Macedonio incluye esa pésima costumbre que tiene la gente de morirse... Atención: libertad y necesidad entrecruzan sus ligaduras y sus exclusiones en provocativo vértigo... una estampida de significaciones se disemina en múltiples direcciones desgarrando las mallas de «seguridad» más estables y consolidadas.

Los caracteres de este elemento paradójico, *perpetuum mobile*, tienen como función recorrer las series heterogéneas, y, por una parte, coordinarlas, hacerlas resonar y de ellas. (Deleuze, 1989, p. 85)

El discurso paradójico no es una diatriba contra el sentido común, no tematiza el buen sentido, sino que su operatoria produce una ruptura en la estabilidad de este orden, un estallido en el equilibrio doxástico (de la *doxa*) y produce una turbulencia semiótica, cuyos diversos grados de *entropía* nos enfrentan a un sistema dinámico inestable en el que se gestan nuevas posibilidades del sentido:

La fuerza de las paradojas reside en esto, en que no son contradictorias, sino que nos hacen asistir a la génesis de la contradicción. (Deleuze, 1989, p. 91)

Quien acuda a las escrituras macedonianas comprenderá que en el principio era el caos paradójico y el hacedor comenzó su obra mostrando con obstinación que la luz no puede separarse de las tinieblas, que *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, que la oratoria confusa dice otras cosas... Veamos la dramatización del Big-Bang semiótico del universo macedoniano:

Lo que sufrí cuando no sabía si una página brillante pertenecía a la última novela mala o a la primera buena!

Hágase cargo el lector de mi desasosiego y confíe en mi promesa de una próxima novela malabuena, primerísima en su género en la que se aliara lo óptimo de lo malo (...) con lo óptimo de lo bueno (...) y en que recogeré la experiencia ganada en mis esfuerzos por probarme que algo bueno era malo, o viceversa, porque lo necesitaba para concluir un capítulo de una u otra (...) (*Museo*, p. 268)

La fecundidad de los juegos paradójicos resulta inagotable y sorprendente: un tembladeral de contrarios que coexisten, se intercambian, colisionan, se conectan de manera imprevisible y *disparan* sus resonancias en todas las direcciones, originando una polivalencia semiótica que carga el texto de una potencia no menos imprevisible... El *disparate* macedoniano es eminentemente paradójico (sin descartar otros procedimientos):

(...) el «placer de disparatar», o sea el placer de la libre disposición del curso de los pensamientos sin observación de la coerción lógica. (*Teorías*, p. 91)

La cita hace girar nuestro análisis sobre sí mismo y lo reenvía a la articulación de lo paradójico con la valoración ética del placer y, en este caso subrayamos, la máxima estima de la *totalidad del pensar*... ningún sentido tendrá sentido, en la lectura de Macedonio, si perdemos de vista su pasión por pensar, imaginar, inventar, conjeturar, crear:

Las paradojas (son) «la pasión del pensamiento» que descubre lo que sólo puede ser pensado, lo que sólo puede ser hablado, que es también lo inefable y lo impensable. (Deleuze, 1989, p. 91)

La paradoja como pasión descubre que no se pueden separar las dos direcciones, que no se puede instaurar un sentido único para la seriedad del pensamiento, para el trabajo, ni un sentido inverso para los entretenimientos ni los juegos serios. (*Ibidem*, p. 94)

La combinatoria vertiginosa de lo paradójico asedia la identidad enhebrada y construida en la prolija retícula de la razón; desata sus cuerdas más fuertes y pone en riesgo su compostura y su equilibrio se ve seriamente comprometido ante el abismo del absurdo... es lo que Macedonio denomina:

(...) la trocación del yo, la derrota de la estabilidad de cada uno en su yo.
(Museo, p. 32)

Las ambigüedades y las vacilaciones, el torbellino de las significaciones y el todo-vale del sentido fluctuante suponen un sujeto en «crisis», con-movido en su «yo», es decir fuera de juicio y desorientado en sus parámetros:

El estado de crisis sucede a un estado considerado (al menos relativamente) normal.
(...) la crisis acarrea una modificación de la figura de regulación del sujeto, un cambio de sus comportamientos reguladores. (...)
En el caso de un sujeto, es tan absurdo hablar de crisis permanente, como lo es hablar de revolución permanente en política. (Thom, 1979, pp. 69-70)

El especialista en la teoría de las catástrofes, R. Thom, homologa la crisis subjetiva y la social atribuyéndoles una misma condición: no pueden ser *permanentes*. Sin embargo, lo que se puede comprobar en la escritura de Macedonio es precisamente lo contrario, esto es: una búsqueda (¿imposible?) de mantener al sujeto constantemente descentrado... objetivo que enrarece tanto sus discursos empecinados en no dar tregua a las soberbias seguridades del *ego*. El esfuerzo titánico orientado a desmontar las «tecnologías del yo» (Foucault *dixit*), tiene múltiples implicancias, pero podríamos consignar al menos algunas: en primer término, apunta sus dardos más demoledores contra la razón iluminista («lo primero es codear fuera a Kant», afirma Macedonio); la hegemonía de la ciencia —fundamentalmente la académica, repetitiva— ahogando y marginando otros saberes e imponiendo al sentido común un férreo encuadramiento en sus principios (ya nos hemos referido a esta cuestión). En segundo lugar, podríamos señalar que el sujeto descentrado presenta huellas de raigambre socrática en cuanto a la solicitud de una postura ex-céntrica para alcanzar un juicio filosófico que pondera el mundo desde otro-lugar y hasta desde un no-lugar; el ejercicio dialógico exige la incorporación del otro a las mismas condiciones del juego en el que el entramado paradójico del lenguaje va construyendo «otro orden», o si se quiere un *nuevo orden*... el juego de Macedonio no conduce a re-velar una verdad, no hay un final, sino que su verdad es haber descubierto este juego, y principalmente, poder permanecer en él... esta posición lo diferencia de Sócrates-Platón y lo acerca, o mejor dicho lo inserta en la misma matriz de la pos-modernidad (sin excluir ni desestimar la inexcusable impronta barroca de cuño quevedesco) que confiere a sus discursos una vigencia extraordinaria; todo un tratado merece el estudio de los rasgos posmodernos en el universo macedoniano.

En tercer término, tendríamos que reparar en que semejante operatoria no queda circunscripta al sujeto, sino que gesta derivaciones políticas... En efecto, las conspiraciones paradójicas no atañen solamente al yo, sino también desestabilizan los ordenamientos del poder político... El terrorismo del absurdo

que con-fabula el Presidente encastra sus estrategias simétricas en el tratamiento que recibe la subjetividad... las maniobras programadas desorientan la opinión pública y trastornan el *cosmos* de la ciudad; se suplantán las situaciones cotidianas por acontecimientos que desafían la racionalidad, se cambian los nombres de las calles y se reemplazan las estatuas... La política-ficción desquicia el *statu quo* y ejerce un poder arbitrario adoptando decisiones dislocadas destinadas a mantener a la población en revolución constante... Dice Piglia al respecto:

Contra la resignación del compromiso realista, el anarquismo macedoniano y su ironía. (...)

La novela no expresa a ninguna sociedad sino como negación y contra-realidad. (...)

La ficción argentina es la voz de Macedonio Fernández, un hilo de agua en la tierra seca de la historia. (...)

La tradición de esa política que pide lo imposible es la única que puede justificarnos. (Piglia, 1990, pp. 206-207)

Estaríamos de acuerdo en sostener que el discurso anárquico y utópico de Macedonio se yergue, radical y sin concesiones, sobre el horizonte político de nuestras letras; aceptaríamos también, su intento incansable por construir la anti-realidad; pero no descartamos la lectura del texto como un remedo sutil y divertido del acontecer histórico argentino. No parece desatinado espigar indicios paródicos de sucesos que ya tienen el rango de estereotipo en nuestra historia: en el término de una vida, ¿a cuántos golpes del absurdo y de la arbitrariedad nos hemos visto sometidos? ¿cuánto decreto dictaminó sobre nuestra vestimenta, nuestro cabello, nuestros horarios? ¿cuántas veces se han cambiado los nombres de las calles, se han derribado y levantado monumentos? ¿cuántas veces nos hemos acostado con un valor y un tipo de dinero y nos hemos levantado estrenando un sistema monetario diferente? Y así podríamos seguir una larga enumeración que logró familiarizarnos con la despótica irracionalidad que gobierna nuestro destino político... la broma loca de Macedonio pretende des-familiarizarnos de los avatares del sentido y del sin-sentido manipulados desde el poder político... no es una lección; no es una moraleja; nada más alejado de un discurso macedoniano... Me atrevería a afirmar que esta saga se asemeja bastante a una espléndida y jocosa alegoría de nuestra historia... el problema es el de siempre: por estas latitudes la realidad resulta más fantástica, más grotesca, más increíble, más absurda que el más audaz y loco discurso literario...

Lo alegórico-político tiene asideros no desdeñables, por ejemplo: «La Estancia» —lugar simbólico, si los hay, en la pampa húmeda— es la factoría de derroteros paradójicos de los efectos del sentido. Así, alberga en su continente reducido al «casco» a un grupo social en decadencia, o al menos en retroceso económico, pero que conserva intacto su buen-gusto, las modalidades finas y sus hábitos improductivos dedicados al arte, a la filosofía, a la conversación y, por supuesto, a la política... Si bien la frase hecha del lenguaje coloquial rioplatense reza: «si hay revolución, me voy a la estancia», la fábula invierte los términos y pergeña una revolución en la estancia para llevarla a la ciudad... El grupo diletante y marginal, no hace más que de-mostrar en sus inconexas «maniobras»

* la impotencia y la incapacidad política que los caracteriza... Paralelamente, el Presidente es una caricatura del ejercicio del poder; es un anti-ejecutivo; su decisión no toca la esfera pública; su figura se mantiene encerrada en el campo; no opera con o sobre la realidad sino con la ficción; la política no le atañe pues no dedica su inteligencia al «arte de lo posible», sino al arte de lo imposible... Se podría leer que los estancieros han perdido sus posiciones hegemónicas, y a la inversa, que, aunque desplazados retienen estratégicas redes que condicionan la decisión política y configuran la coloratura del acontecer socio-cultural... Se podría leer que los presidentes ya no vienen de las estancias, pero ha quedado alojado en ellas un poder intelectual que conspira, que inventa una historia (o una novela) extravagante, que no «responde a los mandos naturales» de la razón y construye una utopía desentendida de los límites entre el sentido y el sinsentido... Se podría leer que no sólo de «los barcos inmigrantes» bajó el anarquismo, sino que también la imaginación febril del abolengo criollo pasó su tiempo ocioso petardeando el orden público y las «buenas costumbres»... con estallidos de agudeza, de altivez exquisita, de «odio al vulgo profano» y, sobre todo, con estallidos de mucha -cínica- risa...

Retomando el punto de partida, insistimos en la convergencia de procedimientos y objetivos para el tratamiento de lo individual y lo social: ambas instancias deben mantenerse en el campo de lo revolución, esto es, en un constante cambio... Tal determinación supone la concepción de un tiempo *sui generis* que oscila entre una actualidad *perpetua* y la eternidad. Dice Habermas al respecto:

En la experiencia fundamental de la modernidad estética se agudiza el problema de la autofundamentación porque aquí el horizonte de la experiencia del tiempo se contrae a una subjetividad decentrada, liberada de las convenciones perceptivas de la vida cotidiana. Para Baudelaire la obra de arte moderno ocupa por ello un lugar singular en el punto de intersección de los ejes de actualidad y eternidad (...) (Habermas, 1989, p. 19)

El truco paradójico insoluble del tiempo requerido por estos discursos consiste en reconocer la vigencia constante del presente y al mismo tiempo, erigir el «sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra eternidad» (Borges dixit). Engastado en esta gran paradoja del arte moderno descubrimos otro mecanismo contradictorio que re-vuelve los signos: si la actualidad es el lapso que posibilita el cambio y la ruptura con lo anterior, con un orden dado y, desde ese mismo lapso, se propone un nuevo orden (otra Estética, otra poesía, otra novela, otro humor), entonces se supone la flecha irreversible del tiempo... Antes y ahora traban una contienda interminable (¿eterna?) enclavada en el vértigo de fuga hacia el futuro que caracteriza la modernidad. Con variaciones múltiples este movimiento fue acelerando su velocidad, profundizando sus alcances paradójicos y acentuando las incertidumbres acerca de la pautas temporales... En el mismo momento en que la vanguardia futurista depositaba su fe optimista en «lo que vendrá», el sereno patetismo de Macedonio advertía: «no hay futuro»... un eco subvertido -a principios del siglo- de la incesante afirmación posmoderna, ubicada en las postrimerías del siglo... Las paradojas del tiempo nos atrapan en su vértigo pavoroso, y zarandean los precarios andamios semióticos que el propio

hombre fue inventando y construyendo -a veces con humildad, otras muchas con soberbia- a los que denominó historia...

Esos precipicios eslabonados corrompen el espacio y con mayor vértigo el tiempo vivo, en su doble desesperada persecución de la inmovilidad y del éxtasis. (Borges, 1974, p. 245)

Los entrecruzamientos antinómicos no dejan indemnes las convenciones espaciales, otro blanco privilegiado de las operaciones ilógicas en el mundo imposible concebido por el imaginario macedoniano. Urge animarse a lucubrar otro-espacio, un lugar que no sea ubicable en ninguna parte, un mundo utópico:

Pero ¿qué es entonces una utopía que no sea dogmática? No está, como se suele decir, en ninguna parte. Como posibilidad, por tanto, como incorporal, puede vivir perfectamente allá, en su absoluta alteridad espacial. Como las fábulas y las novelas. (Eco, 1988, p. 226)

Exactamente ésa fue la empresa que cumplió el discurso de Macedonio: diseñar y edificar un no-espacio... el gran riesgo, la amenaza de derrumbe, siempre vigilante, es el dogma... para neutralizarlo hay que recurrir a la Metáfora, al Humor y a la Novela; hay que apelar al impávido ridículo, a la cínica sonrisa y a la pasión placentera... y operar, proceder, *abrir mundo* con la invulnerable paradoja... Si el dogma estipula que toda existencia se resuelve en el tiempo y el espacio, entonces hay que concebir la no-existencia: el Hogar de la no-existencia...

El anhelo que me animó en la construcción de mi novela fue crear un hogar, hacerla un hogar para la no-existencia en que necesita hallarse Deunamor, el No-Existente-Caballero, para tener un estado de efectividad, ser real en su espera, situándolo en alguna región o morada digna de la sutileza de su ser y exquisitez de su aspiración para poder ser encontrado en alguna parte, en mi novela mientras espera, y cuando llega de vuelta de la muerte su amada (...)

Es decir que mi novela tiene lo sagrado, la fascinación de ser el Dónde a que descenderá fresca la Amada volviendo de una muerte que no le fue superior (...) (Museo, p. 22)

La negación de la existencia, desentendida del tiempo y el espacio, se libera fundamentalmente de la muerte... se trata del Dónde se puede esperar eternamente y al que se puede arribar a la vuelta de la muerte... este encuentro imposible se cumple sin embargo cabalmente en la real ficción de la novela... la arquitectura paradójica levanta intrincadas defensas que mantienen el dogma de la muerte fuera... el arte del no-morir se alberga en este fantástico MUSEO, edificado durante toda una vida...

Si atendemos al Idealismo Absoluto de la metafísica macedoniana, podríamos considerar que el MUSEO está concebido en estos términos:

(...) es un repertorio selecto, que no tolera la repetición y el pleonismo. Es el inmóvil y terrible museo de los arquetipos platónicos... algo de museo presiento en él: quieto monstruoso y clasificado. (Borges, 1974, p. 355)

... pero no es así, sino todo lo contrario... los criterios constructivos de este museo...

(...) tiene en común con las colecciones de maravillas medievales y barrocas la acumulación acrítica de piezas curiosas, y se diferencia de ellas por la absoluta irrelevancia que confiere a la pieza única, o mejor, por la desenfadada eliminación del problema de la autenticidad. (...) Todo parece verdadero y por consiguiente todo es verdadero; en cualquier caso es verdadero el hecho de que parezca verdadero, y damos por verdadero el objeto al que se asemeja, incluso en el caso, como *Alicia en el País de las Maravillas*, de que no haya existido jamás. (Eco, 1986, pp. 30-31)

He aquí el museo macedoniano: un cúmulo de discursos no clasificados ni jerarquizados; un discurso en discontinuidad, con fronteras equívocas, abusador de la repetición, explotador desatento del pleonismo y, simultáneamente, elíptico, reticente, críptico... el museo que alberga *colecciones de maravillas*, esto es, paradojas de todo tipo disparando el sentido por itinerarios laberínticos... Macedonio —al igual que Lewis Carroll— también concibió un «País de las Maravillas», cuya realidad y existencia está garantizada por la certeza de enfrentarnos a la lógica del discurso ficcional, fantástico, novelesco, literario... En el material discursivo que fue armando este MUSEO de maravillas, está depositada la ETERNA contradicción humana, oscilante entre la razón y la sinrazón de su contingencia; las fluctuaciones del orden y del desorden erigen un mundo en movimiento incesante y ponen en relieve la significancia de la precariedad, de la incertidumbre y del desconcierto.

En medio de este escándalo paradójico el sentido y el sinsentido cumplen jugadas magistrales y la lectura tendrá siempre a mano una galaxia de «cosas que maravillan»...

Bibliografía

- BALANDIER, G., *El desorden*, Barcelona, Gedisa, 1990.
 BORGES, J. L., *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Edts., 1974.
 DELEUZE, G., *Lógica del sentido*, Barcelona, Eds. Paidós, 1989.
 ECO, U., *La estrategia de la ilusión*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1986.
 — *De los espejos y otros ensayos*, Buenos Aires, Lumen, 1988.
 FOUCAULT, M., *Tecnologías del yo*, Barcelona, Eds. Paidós, 1991.
 HABERMAS, J., *El discurso filosófico de la modernidad*, Buenos Aires, Taurus, 1985.
 PEIRCE, Ch. S., *El hombre, un signo*, Barcelona, Ed. Crítica, 1988.
 PIGLIA, R., *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Eds. Siglo veinte, 1990.
 PRIGOYINE, I., «Enfrentándose con lo irracional», en *Proceso al azar*, J. Wagensberg (comp.), Barcelona, Tusquets, 1986, pp. 155-178.
 PRIGOYINE, I. y STENGERS, L., *Entre el tiempo y la eternidad*, Buenos Aires, Alianza Ed., 1991.
 SEBEOK, T. y UMIKER-SEBEOK, J., *Sherlock Holmes y Charles S. Peirce*, Barcelona, Eds. Paidós, 1987.
 THOM, R., «Crisis y catástrofe», en *El concepto de crisis*, Buenos Aires, Ed. Megápolis, 1979, pp. 65-74.

VI. DOSSIER

Reseñas y artículos de

Oscar del Barco
 Ana María Barrenechea
 Noé Jitrik
 Juan Carlos Foix
 Germán Leopoldo García
 Ricardo Piglia
 Francine Masiello
 Nélida Salvador
 Alicia Borinsky
 César Fernández Moreno

MACEDONIO FERNÁNDEZ O EL MILAGRO DEL OCULTAMIENTO*

Oscar del Barco

Convencido de que la vida del escritor carece de importancia, Macedonio se ocultó. Lo hizo tan bien que llegó a convertirse en una suerte de mito. De pronto aparecía —cuenta su hijo— con una valija llena de dulces: luego desaparecía, a veces durante años. Se movía detrás de los cortinados. Se insinuaba, para de inmediato desaparecer dejando su ausencia. Su presencia, paradójicamente, lo ausentaba. Todos los que hablan de él demuestran que no lo conocieron. No se trata de un descuido. Pienso, más bien, que Macedonio era incognoscible. Mientras más se pretendía conocerlo más se entraba en su ausencia. Era el gesto sin soporte; una especie de sacerdote sin diferencia entre su religión y el mundo, porque la religión era el conjunto de su misteriosa gestualidad y los gestos eran él mismo. Por detrás de Macedonio no existía otro Macedonio creador de sus pensamientos. Estaba totalmente en sí, era esos apareceres y desapareceres, las largas meditaciones, los «papelitos» que escribía y abandonaba al azar. No una representación sino una generación. En la música —recuerda el *mono* Villegas— buscaba las estructuras elementales, algo más próximo al silencio que al sonido. Lo mismo le ocurría con los poemas: ante todo el poema era una ausencia de sonido, un vacío que sólo podía captar como sonido; *ese esquema* era el sostén, a la vez interno y trascendente, del poema; lo demás le era dado por añadidura. El poema, entendido como catástrofe de un lenguaje, adviene como otro lenguaje en el lenguaje; no como una figura sino plenamente. En el poema la palabra *mar* no se refiere al mar, y, simultáneamente, no puede dejar de referirse a él. El poema se produce en el lenguaje y se refiere al lenguaje, pero a la vez produce un corte preciso en el referente, y es en ese corte donde se lee el poema. Una lectura referencial no es una lectura del poema. El poema no pertenece al orden referencial del lenguaje que sirve para la comunicación. ¿Comunicar qué? En lugar de una palabra puede ir otra, porque la palabra justa, en el poema, concuerda con ese esquematismo buscado por Macedonio más allá de las notas de la música: ni un significante que engendra un significado, ni tampoco un significado engendrando un significante, sino que se trata de la apertura previa, sin origen. La poesía, así, sería la ausencia de lenguaje en el lenguaje, o un conjunto de palabras inaudibles marcando su diferencia entre las palabras del lenguaje. El hombre está allí en su no estar, en su no ser, salido de sí, no hacia lo otro ni hacia el propio sí, salido en esa apertura que le adviene. Este es el decir de Macedonio.

* Artículo incluido en *La intemperie sin fin*, Universidad de Puebla (México), 1985, pp. 95 y ss.

Macedonio entendió que no existía y se dedicó, pacientemente, a borrar sus huellas. No sólo las huellas de ese a quien señalamos cuando decimos «Macedonio», sino esencialmente la borradora que se subsume en el hueco del paréntesis cuando decimos «(de) Macedonio», con la intención de marcar la no-pertenencia del texto a su presunto autor. Borradora que implica una nueva escritura, pues la metáfora del hilo de Ariadna, que une la obra y el autor con un hilo imaginario (¿no es la metáfora del hilo de Ariadna, que une al héroe con el Sentido, y tal vez más allá, en una relación laberíntica, con el monstruo, la acechanza perpetua de la nada?); tensión entre dos posiciones téticas fuertemente sometidas a la negatividad. Lo que hizo Macedonio fue cortar, paciente e incansablemente, un peligro o juego del lenguaje mismo, monumentalmente ajena a todo acto de posesión. Macedonio, así, dedicó todo su tiempo a nada. En esta sociedad del «dinero» Macedonio fue un ejemplo de derroche, pues se entregó absolutamente a algo que no era suyo, propio, sino un «desperdicio». De allí su empeño en marcar y remarcar su inexistencia. Ajeno hasta lo inverosímil a lo «literario», resuelto a desentramarse cada vez más, finalmente dejó un cadáver y una serie de leyendas orales que fueron mezclándose y volviéndose borrosas hasta desaparecer. Ahora no hay Macedonio: ¿quién podría recomponer su tránsito, su escena, si no tu tránsito ni escena o si, habiéndolos tenido, los borró obsesivamente? En lugar de viajes, de aventuras y toda suerte de movimientos, se pasó la vida en otro lado. Podríamos decir lo extático. Por eso no podemos tenerlo, porque no quiso que se lo tuviera. No por carencia sino por plenitud de pasión. Frente a un Sistema que canoniza la existencia múltiple y depravada del poseedor (en el Sistema no existe inocencia: todo él, como poder, inviste sus figuras, sus «representantes» y «dueños», en los cuales el elemento dicotómico de la estructura se cierra con la posesión), Macedonio quiso ser y fue desposesión, pérdida pura, hasta identificarse con ella en el mismo nombre.

No se trata pues del «hombre» Macedonio, sino de lo que metafóricamente llamamos la «obra» de Macedonio, esa ocultación que se muestra para ocultarse mejor o ese enigma que se resuelve para iniciarnos en otro enigma mayor del cual el primero era un simple atisbo. Dejamos atrás la presencia y avizoramos la ausencia. La ausencia nunca puede tenerse. Tenerla sería tener como presencia la ausencia, lo cual es un círculo vicioso. Por eso la ausencia no es, no se inscribe en el espacio del ser como presencia. La ausencia es lo que está fuera de todo origen, orden y presencia, lo innombrable en el *logos*, pero que no puede confundirse con la nada. Para hablar de ella hay que dar rodeos, acercarse a través de disimulos, de coartadas y brechas; no referirse nunca a ella, es como Medusa: si se la mira se muere, pero se muere, y esto es lo esencial, justo en el momento previo a verla. Se trata de rodeos interminables, pues siempre se está en la inminencia de una presencia que se aleja, que cuando parece estar más cerca está más lejos, y a la inversa, pero que nunca se puede tener. Cuando la ausencia devenga presencia (lo que es imposible) nunca como presencia. Ausencia de lo que abandonamos por fuerza en el vientre materno; no precisamente el útero, más bien la desenvoltura o abertura de lo que está cerrado. No hay ninguna palabra que lo diga porque todas pertenecen a la presencia; pero lo ausente presencia es, en el fondo, una fantasía de la ausencia.

Borges. Se sabe que a Borges no le gusta lo escrito por Macedonio; en numerosas ocasiones ha declarado que existen dos Macedonios: el mal escritor y el buen conversador. Estas declaraciones pueden analizarse desde distintos puntos de vista. *Primero* como deudora de Derrida, funda la metafísica como tal, pues lo que se reprime es la materialidad de la «huella» en beneficio del soplo transparente de espíritu: la escritura es entendida

así como segunda en relación con el habla, o como habla/escritura (aquí la barra establece un corte sustancial que al menos desde Platón subyace al despliegue del *Logos*). *Segundo*, hace es privarlo de su ser: Macedonio *sin escritura* es igual a *nada*; como señala Germán García en su libro sobre Macedonio, lo que está en juego en la negación de Borges es su relación mortal con el padre, a quien identifica con Macedonio. *Tercero*, se trataría de la imposibilidad concreta de leer a Macedonio; al negar la escritura macedoniana lo que en realidad plantea Borges es el problema fuerte de la lectura y no el problema psicológico o sociológico del «gusto». Desde este último punto de vista debe reconocerse básicamente que Borges es el lector, el mejor lector posible. Esta afirmación nos plantea una suerte de contrasentido, pues si Borges es el lector, entonces no puede dejar de tener razón y en consecuencia Macedonio sería un mal escritor; en caso contrario deberíamos reconocer que Borges es un mal lector para así salvar la escritura de Macedonio. Aquí, en la aporía, es donde se plantea el problema de la lectura imposible de Macedonio; en realidad nadie puede leer a Macedonio mediante ese tipo de lectura y no el problema psicológico egregio. A causa de esa disparidad que establece el texto macedoniano y que alcanza a los modos de lectura posibles, Borges no puede leerlo; más aún, es por la misma razón que Macedonio no ha entrado en la «historia de la literatura», pues esta historia se constituye sobre la base de escritos que *se pueden leer* y no sobre lo que es ilegible no por críptico sino por inexistente. No se trata de un olvido: legítimamente el nombre de Macedonio no figura entre los grandes nombres de la literatura, puesto que su obra no existe para la literatura. Borges es el lector que realiza un tipo de lectura propio de un orden determinado, y es en este orden donde se marca la especificidad del texto de Macedonio como su negativo, como puesta en proceso del mismo. Este sistema de lectura, y digo sistema por cuanto se trata de una linealidad ontologizada y escindida en momentos alienados, puestos en contigüidad pero manteniéndose cada uno como extraño, «cortado» de los otros, aparece como un sistema absoluto, investido de naturalidad, eternidad y obligatoriedad: *natural*, por cuanto está allí actuando a todos los niveles y principalmente en el inconsciente; *eterno* en la medida en que ignora toda diferencia, cualquier exterioridad que lo relativice; y *obligatorio*, pues en el sostén de su orden la sociedad arriesga la sobrevivencia de sus estructuras básicas; de allí que toda violación al orden implique un castigo, el que puede extenderse desde el manicomio o las cárceles hasta fórmulas represivas más sutiles, como el olvido, la censura o la conversión del acusado en un «buen conversador» y un «mal escritor». La escisión de lo real somete lo real a su propia escisión como idealidad abstracta. Lo real es un espacio donde autor, obra y lector son formas-de-lo-real: lo escindido es este real en dichas formas ontologizadas *a posteriori*; formas que a su vez, como abstracción, dominan lo real. En el fondo de eso que aparece como la evidencia misma (el autor, el lector, encontramos su presencia a-sí como soberanía absoluta; en cuanto a la «obra», la distinción entre un *original-mental* y una mimesis que funda su secundariedad como tal obra; y en cuanto al lector, se trata de su incorruptible inmovilidad como simple «espectador», el que *debe*, a cualquier precio, seguir siendo él mismo, y para eso es necesario que el texto lo remita a otro lugar, lo ajenece, valga la expresión. Toda esta estructura es sancionada a su vez por el estatuto de los géneros, estatuto que funda una preceptiva difusa en el cuerpo social y coagulada en sus instituciones. En resumen, se trata de objetos; un objeto-libro puesto a la disposición regulada de un posible lector, como algo inerte e inofensivo, por cuanto están fijadas las barreras que lo protegen de lo otro; de él puede hacerse uso sin temor a que aparezca algo más, un plus por donde se filtre hacia el lector un cuestionamiento simbólico que realice la subversión en-acto de su mundo.

Y, si genial en el Sí, de matar
 con su No
 con su olvido
 con su comicación
 con su avergonzar
 Mas siempre dolorosa de su pasado no dimitible, no desasible.

He transcrito íntegra la «Dedicatoria» a la Eterna para dar una muestra repetida sin ningún decaimiento del barroquismo celebratorio del «estilo» macedonio. Toda la novela tiene esa belleza un poco lúgubre y como alejada que impregna dolorosamente la belleza barroca; define a la eterna: «Quién pasa delante de elle pierde el don del olvido», o «El barroca; define a la eterna: «Quién pasa delante de elle pierde el don del olvido» (p. 84); «Eterna le responde «Aún No» y el Presidente aprende a amar» (p. 121); en la página 197 define al Olvidador de la siguiente manera:

el hombre que sabe que el secreto de la mujer es la intolerancia para la idea de ser olvidada por el hombre; profesa la apariencia de olvidar porque sabe que vence a toda naturaleza femenina. Y entre sus andares, triunfando siempre, encuentra a Ellalanomujer (hay que no ser mujer para soportar ser olvidada) y piérdese instantáneamente el Olvidador; ella presente y ausente lo olvida. Olvidador se desespera de que cada vez que es visto es nuevo para Ellalanomujer, y se enamora; se enamora de quien no puede recordar ni recordarlo por más de un cuarto de hora. Y es así castigado (...) Pero Dulce-Persona no quiere olvidarse tan pronto de Suplido, de modo que Quizagenio ha de ingeniar en abismarla en alguno de los problemas sutiles que él gusta frecuentar: existencia o ser del hombre del cual anda otro igual en el mundo (el hombre bis), o existencia o ser del hombre que es aludido en correspondencia o diálogo entre quien lo conoce y quien oye hablar de él sin conocerlo...

Así línea tras línea, tejiendo una sintaxis laberíntica y a veces sofocante, de la cual uno quisiera encontrar una salida, un «Fin», pero en la que todo va repitiéndose a través de espejos que proyectan la misma figura, el único trazo de la escritura, en una rotación in-finita: nada mejor, si uno tuviera la vana pretensión de definirla, que el «círculo de círculos» hegeliano. Sin embargo Macedonio da pistas, no para reducir la Novela a un sentido, sino para penetrar en ella, teniendo cuidado de no caer en la trampa que nos tiende, ya que la Novela en su totalidad está hecha de pistas, la mayoría de las cuales llevan de vuelta al punto de partida, a callejones sin salida o a puntos suspensivos a cuyo término uno puede avizorar lo que desee, prolongando el texto, diseminándolo en todos los espacios y discursos posibles. Una de estas pistas esenciales la encontramos en la página 40, donde dice que «Si fracasa como tal lo que llamo novela, mi Estética salvará el caso; admito que se la tome por novela, por fantasía de buen género, por novela suplente. Si falla la novela como novela puede ser que mi Estética haga de buena novela»; con lo cual no plantea una separación entre estética y novela, sino la desconstrucción de ambas: no se trata de una estética ni una filosofía, de un lado, y una «artística» realizada del otro, sino de una permutación que corrompe el género. No creo, como sostiene Fernández Moreno, que las «manifestaciones literarias» de Macedonio «salgan» de su «metafísica». Se trata de algo bastante más complejo. Cuando Macedonio, en una línea de pensamiento fundamental, pero que se desvirtúa si se entiende «metafísica» en el sentido de la tradición de Occidente. Se trata de un espacio donde ya no existe novela ni poesía, ni metafísica adecuada a géneros; donde la creatividad libre (libertad que es fruto de un «obstinado social el itinerario de una práctica descentrada. En adelante el texto «literario» será fruto de una escritura que ha desconstruido la novela, la filosofía y la poesía, marcando en un cuerpo en proceso lo que hemos llamado «enigma», en cuanto no es sólo una escritura

enigmática sino un enigma que trasciende la escritura hacia la Vida (en este sentido Macedonio es una suerte de paradigma, como también lo es Artaud y, por supuesto, Mallarmé). Macedonio se empeña, contra lo establecido, en violar el orden literario: una gran parte de la Novela está constituida por meditaciones sobre el amor, el tiempo, la muerte, el arte, etc.; la Novela, a su vez, está detenida en una especie de éxtasis que vuelve a la narración sobre sí misma. Pero la meditación «filosófica» es la novela en cuanto el texto como práctica es el lugar donde se des-invierte el Logos. La obra de Macedonio es una estructura cuyo funcionamiento destruye el sistema de conceptos y las realizaciones literarias, y es esta *maquinación* la que la vuelve ilegible para el tipo de lectura que es propio del Sistema. Macedonio puede identificarse con la exigencia mallarmeana: «leer» —decía éste— es una «práctica», vale decir que no se trata de una mera recepción, de una actitud especular, sino que la lectura es fruto de una actividad constituyente. Se trata, además, de una «práctica desesperada», y es desesperada por cuanto «es a uno mismo a quien se lee»: en lugar de leer a Otro, ese Otro es uno mismo; en consecuencia las obras literarias dejan de ser inofensivas, dejan de estar a distancia, separadas por todas las estructuras de escisión y bloqueo propias del Sistema. En este contexto de disolución se entiende que el «autor» sea únicamente el «primer lector»: el llamado «autor» tiene el solo privilegio de ser quien primero lee lo que se escribe en la página blanca, pero es tan ajeno a esa escritura como cualquier otro mortal: «su» mano carece de la conciencia de lo que escribe, contempla la primera palabra y lo que seguirá escribiéndose le resulta más ignoto —de allí que viva locamente esa ignorancia de no-saber— que a los lectores futuros.

A su sistema de destrucción de la novela, el que no puede ser una novela, Macedonio lo llama paródicamente Novela (*Museo de la Novela*), con la cual potencia la destrucción mediante una suerte de paralogismo escritural cargado de belleza. No se trata de negar teóricamente la novela sino de hacer real una «novela» imposible, volviendo así imposible la novela: novela «buena» porque ya no es novela. El lector, exasperado, puede inquirir: entonces, ¿qué es? Y no hay respuesta; porque la pregunta es la pregunta del Sistema e implica, por el simple hecho de plantearse, la exigencia de una respuesta tranquilizadora que reconstituya un orden. El Sistema pretende así trazar el círculo de una contradicción: si existe respuesta se vuelve al Sistema, si no existe respuesta se cae en lo patológico. La única «respuesta» posible y no creo que Macedonio lo planteara conscientemente así, es el *Museo de la Novela de la Eterna*. El Sistema siempre construye a la «definición», porque toda definición es tética y le pertenece por esencia; poner en el lugar de la definición la Novela de Macedonio es la única forma de impedir la reapropiación de esta escritura por el Sistema. Lo que sí hace Macedonio es desrealizar la novela. Niega, así el «realismo» artístico: «El arte empieza sólo al otro lado de la veracidad» (p. 109); y sigue: «o el arte está de más, o nada tiene que ver con la Realidad; sólo así es el real, así como los elementos de la Realidad no son copias unos de otros»; «Todo el realismo en arte parece nacido de la casualidad de que en el mundo hay materias espejeantes; entonces a los dependientes de tiendas se les ocurrió la Literatura, es decir confeccionar copias». En su *Para una teoría del arte* sostiene que el arte no debe tener «ninguna inestructividad o información». «ninguna sensorialidad», «ninguna otra finalidad que sí mismo»; y agrega que sí debe tener «el menor volumen de asunto»: «la tragedia sin muerte, suicidio, adulterio, incesto, infamia, defraudación física, es la única»; el «asunto» —dice— es un «juego inocente frente a la riqueza deformidad física, es la única»; para concluir aseverando que «fuera de la técnica no hay de tramas y temas cotidianos»; para concluir aseverando que «fuera de la técnica no hay arte». El problema es que junto con el depositario de la constitución de lo real también ha desaparecido lo «real»: lo real es la marca en el espejo, idealidad apoteótica para ambos lados, aunque las ideologías hablen de idealismo o materialismo, ya sea para privilegiar el espejo o la imagen; la caída del espejo arrastra, y esto no ha sido aún advertido por algunos materialistas, lo «real», que en realidad no es sino la imagen del espejo hipostasiada como real. Una cosa hace caer la otra. Es la caída del espejo y de lo «real» lo

MACEDONIO FERNÁNDEZ Y SU HUMORISMO DE LA NADA*

Ana María Barrenechea

Macedonio Fernández es una extraña figura de las letras argentinas. Extraña por su vida de la que tanta anécdota se recuerda, se inventa o se ha perdido, por su obra y por la difusión de su obra. La solicitud de los amigos le fue arrancando páginas para revistas efímeras, y consiguió que publicara unos pocos libros: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), *Papeles de Recienvenido* (1920), *Una novela que comienza* (1941), *Muerte es beldad* (1942), libro que reúne sus poemas, *Papeles de Recienvenido y continuación de la nada* (1944). A su muerte quedaron, según dicen, cientos de páginas inéditas en manos de sus hijos.

Pocos conocen su nombre en su patria. Casi ninguno fuera de ella. Y sin embargo, los contados lectores de sus escritos coinciden en una admiración que va desde el placer de gustar las ingeniosas y alocadas construcciones, hasta el mito del filósofo o del poeta trascendental. Nacido en 1874, pertenece por la edad a la generación de Lugones; pero por el carácter de su obra, por las amistades y por la publicación tardía, tiene que situarse en la generación de Borges. Entre 1896 y 1904 aparecieron en revistas una poesía suya y cuatro artículos. La carta que dirigió a su tía el 13 de enero de 1905 lo muestra preocupado por eternos problemas metafísicos, sin haber encontrado su forma de expresión: «Necesitaba mucho este descanso y confío que a mi regreso entraré en plena actividad y realizaré durante 1905 y 1906, si vivo, algunos trabajos literarios que siempre he ambicionado y a los que hasta hoy no he podido consagrar verdadera meditación, por las exigencias de la vida. Pienso siempre y quiero pensar; quiero saber de una vez si la realidad que nos rodea tiene una llave de explicación o es total y definitivamente impenetrable.»¹

No sabemos con precisión cuándo alcanzó la forma definitiva de su humorismo, pero en las revistas *Proa* (primera y segunda época) y *Martín Fierro*, publicó artículos entre 1922 y 1926, donde están ya todas las características de su arte.

* Ana María Barrenechea, «Macedonio Fernández y su humorismo de la nada», en *Buenos Aires Literaria*, Buenos Aires, a. 1, n.º 9, jun/1953, pp. 25-38. (Incluido también en: *Nueva novela latinoamericana*, comp. de J. Lafforgue, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1974, pp. 71-83; y en: *Textos Hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas, Monte Avila Eds., 1978, pp. 105-123.)

¹ *Buenos Aires Literaria*, n.º 9, junio de 1953, p. 22.

Macedonio Fernández ha dicho: «Sé que no valgo ni quedaré, salvo por algún chiste muy estudiado que resultó» (p. 41).² Es difícil para el contemporáneo predecir la gloria de un escritor. Pero se puede reconocer que el humorismo de Macedonio Fernández rebasa el mero jugueteo verbal, y crea bajo la aparente dispersión un mundo del no-ser, nítido y coherente. Macedonio lo construye con el ingenioso manejo de abstracciones, como objetos concretos, lo enloquece con el disparate llevado congruentemente a sus últimas consecuencias, y lo humaniza con la ironía indulgente que desinfla retóricas y falsos valores.

¿Cómo y por qué llegó a crear ese mundo de la nada? En *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* expone ideas filosóficas que lo explican. Macedonio Fernández niega la materia y el yo, y con ellos el espacio, el tiempo y la causalidad. En cambio afirma el ser (lo que siento y soy ahora, en un presente eterno que borra el pasado y el futuro). Por eso sitúa el ensueño (donde no son necesarios espacio, tiempo, materia y causa) en un plano superior a la vigilia. Aún más, afirma que «el Mundo (material) es un sueño de la Afecía» (V. 173). El ser es continuo, nos dice, «no hay ningún reborde del Ser por donde caer a la nada» (V. 179). La nada no existe; con la muerte cesa la pasión en el mundo externo, pero continúa en el ensueño (V.174) y también en el arte que es otro modo de ser (V. 81). Hémos aquí poseedores de la inmortalidad en una región del ensueño, eterna y plena de pasión, donde nos reuniremos con los que amamos, Sombra de su esposa, Elena de Obieta, siempre presente.

Pero lo importante no son aquí estas ideas que luego servirán para comprender el sesgo particular de su humorismo. Lo importante es que Macedonio Fernández las expone en una prosa que muchas veces roza el humorismo (como ese ser en cuyo borde nos ve haciendo equilibrios para no caer a la nada, quizás imaginativamente pensado por sugestión del espacio-tiempo de Einstein) y otras llega francamente al chiste y al cuento fantástico (como en los diálogos de Hobbes, turista en Buenos Aires, y el porteño Dalmiro Domínguez). Así pasa de uno a otro tono, por una escala muy matizada, en la que conviven la fantasía, la burla, la emoción personal y la creación poética.³

Sus *Papeles de Recienvenido* movilizan la nada contra la materia, crean una nada más real y más concreta que ella, con leyes propias y con capacidad de ocupar espacio, de desenvolverse en el tiempo, de regirse por encadenamientos de causas y efectos, una nada que se puede pesar, medir, gustar, palpar y que de rechazo hace tambalear la realidad del mundo externo. Sus personajes (el faltante, el desconocido) son a su vez el no-ser movilizado contra la personalidad; con la experiencia y la memoria de un pasado inexistente y con los proyectos de un futuro en el vacío, anulan por su absurdo al presuntuoso yo. «El inverificable lector de *Papeles de Recienvenido* quizá no se decidió a creer hasta hoy que ese libro era el principio de la Nada. Para que no vacile más, me pareció un deber caracterizar mi nuevo trabajo como de continuación de ella» (p. 105).

Así lo tenemos lanzado a la orgía de las múltiples posibilidades de la nada, a la que nos arrastra por su ingeniosa elaboración de ocurrencias. Macedonio Fernández las trabaja sistemáticamente con un rigor lógico y una consecuencia que las lleva al absurdo. Muestra un no-ser consciente y actuante, no el que nace de la simple ausencia u omisión. Por eso crea la autobiografía del desconocido, para presentar «los únicos desconocidos auténticos», aquellos cuya infinita desconocibilidad ha sido motivo de investigación y de análisis, porque «hoy la publicidad se ha hecho tan esencial a todo, que la mera pasividad no nos gana

² Las citas proceden de *Papeles de Recienvenido*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1944; *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Buenos Aires, Colección Índice, Editor M. Gleizer, 1928, y *Una novela que comienza*, Santiago de Chile, Ereilla, 1941. Indicados con las iniciales P. V. o N y el número de página.

³ Raimundo Lida me sugiere que el uso de mayúsculas, tan frecuente en Macedonio Fernández, entra en el repertorio de sus recursos poético-novelescos.

concepto del desconocido; hay que tomarse las fatigas de una autobiografía» (p. 139). Por eso inventa la nueva dignidad de la omisión por acto («la mera omisión no es suficiente cachaza, sólo extraños y macedonianos en los escrúpulos, pues «tenían por momentos la incomodidad de dudar de si no faltaría todavía algo que dejar de hacer, que a lo mejor habían descuidado de omitir» (p. 148), «no satisfechos del todo, sospechosos de hallarse, sin darse cuenta, omitiendo todavía alguna omisión» (p. 149). Aquí entra por una parte en plena matemática, elevando a potencias cantidades negativas, y por otra apunta burlescamente a un aspecto de nuestra realidad nacional. Porque el activo no trabajador que trae a la Estancia la seguridad completa del vagar, es el que genialmente traslada al campo la burocracia ciudadana y corona el desgano campesino con un no-hacer visible y positivo: «porque faltaba un ingrediente primario de la ociosidad que él descubrió en toda oficina del Estado, donde no sólo se le imparte al empleado nuevo en seguida la prohibición de hacer sino que se le hace firmar un horario de presencia en la oficina, y para que su no-hacer se vea, se le encarga confeccionar toda clase de memorias e informes, lo que no es trabajoso porque consiste simplemente en arrancar páginas de cualquier novela y firmarlas» (p. 149).

La nada de Macedonio Fernández —a diferencia de la Divinidad a quien ningún atributo conviene— admite todos los atributos posibles. Su desconocido es «el más experto y comprobado, y de mejor acabado» y la ignorancia que sobre él se tiene «absoluta y científica» y «de tan varia y abundosa naturaleza que nunca fue posible concluir de ignorarlo» (p. 139), los pueblos inexistentes son malsanos (p. 52) (burla macabra que apunta a la muerte y que realiza su eficacia dentro de un contexto inocente y periodístico); los agujeros pueden ser «mejores y de color más sufrido» y aun se encuentra «el agujero más surtido» (p. 72). Busca modificativos cuidadosos de lo que se realiza y los aplica a lo no realizado: «número no salido, esmeradamente abstenido» (p. 79), o los elige por contraposición con la modificado: «Era una oficinita pulida y breve habitada por el Orden de lo Descompuesto, cada cosa en su lugar y serenamente descompuesta» (p. 274). Para dar a la nada vigencia rigurosa, acude a la adjetivación que tradicionalmente parece dar más seguridad en la materia y prefiere la estimación cuantitativa. De ella y de su combinación con la categoría espacial nace el absurdo de su célebre frase: «Fueron tantos los que faltaron que si falta uno más no cabe» (p. 244). Además aumenta el efecto de sorpresa cómica aplicando lo cuantitativo a objetos que no admiten esta forma de estimación y presentando «el más escrito de los ocho capítulos» (p. 69), las observaciones «no menos siguientes» (p. 87) y el descubridor de América, el día de su nacimiento, con «el asombro de verse nacido en Génova y tan Cristóbal Colón ya» (p. 125). Logra que un artículo quede «totalmente empezado» (p. 98) o simplemente «los empieza cortos» y hace de sus «primeros cuatro renglones una reconocida notoriedad de brevedad» (p. 98).

Son curiosos sus juegos con pesas y medidas, que conmueven nuestra certeza con la posibilidad de encontrar variación en unidades cuyo valor reside en la invariabilidad y permanencia: «la pluralidad inacabable del tamaño de los metros», «el acortar la docena, escurrir los anchos, desecar los litros» (p. 153), «estrujar los kilos» (p. 179).⁴

Para decirlo con palabras que podrían ser suyas, su absurdo humorístico afecta las tres categorías fundamentales de la experiencia: el tiempo, el espacio y la causalidad. El mismo Macedonio Fernández ha indicado la importancia que le atribuye a esta última en el «humorismo conceptual», el único que tiene valor artístico para él. «Que el Absurdo, o milagro de irracionalidad, creído por un momento, libere al espíritu del hombre, por un

⁴ Ya en *No toda es vigilia...* clamó contra el número: «A nuestras agonías, a nuestras embriagueces ¿les añadiremos qué para darles plenitud? ¿Acaso alguna cifra astronómica de masas, celeridades, distancias, palabras del Número que nunca han tenido concepción, imagen?» (p. 126).

instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de la racionalidad.» Aunque ésta conceda aparente seguridad es en sí una limitación; en cambio la liberación de sus trabas provoca una sensación optimista y una resonancia afectiva positiva. Con tal base formula su arte poética y define la novela y el humorismo. En ambas se halla el deseo de la inmortalidad, razón de ser de toda su obra. «Si con actitudes o dichos de un personaje de existencia, sentirá por lo mismo la liberación de la muerte, es decir que su noción de que ha de morir es poco consistente puesto que cabe en su experiencia, en su vida en suma, que ocurra el hecho mental de creerse muerto, en lo que el *creerse es un vivir*» (p. 251).⁵ Su concepto del humorismo está ligado con su teoría novelesca: «El desbaratamiento de todos los guardianes intelectivos en la mente del lector por la creencia en lo absurdo que ella obtiene por un momento, lo libera definitivamente de su fe en la lógica, como se libró William James, y yo, gracias a él, quizá, de esa lógica que nos dice todos los días: "puesto que todos mueren, tú has de morir", o "no hay efecto sin causa"» (p. 251).

Todas las burlas buscan, pues, liberar de las leyes de causalidad. El absurdo rige las relaciones; lo inesperado acecha: «Y bien, si te llamas Esteban ten esta moneda... Ya comprenderás que habrás gastado de los dos lados los 0,20, y le compras un piano de 0,70 fijándote bien que quepa en mi pieza por sus dimensiones... ¿Y si compráramos una flauta para más seguridad de que el piano cabe?» (p. 263). Muchas veces nace lo ilógico de mantener, en el mundo del no-ser, un encadenamiento deductivo que sólo es válido para el mundo del ser, y sobre todo en querer pasar de uno a otro de estos dos planos comunicables. «Hoy no da conferencia el novelista Tal» se anunciará «porque no teniendo hora asignada, no cabe la faltancia, así que siempre tendríamos lleno completo» (p. 245). O el párrafo final de la *Autobiografía de no se sabe quién*, artículo donde Macedonio Fernández despliega *in crescendo* su arte de escamoteo: «Y sucedió también que personas que querían pasar en el mundo como hombres que no habían leído mi libro, fueron llevadas por la conversación hábil de algún incrédulo de ello, a exhibir tan completa ignorancia en punto a mi desconocido absoluto, que dejaron comprender que sólo podían haberlo aprendido leyéndome» (p. 140).

Macedonio Fernández ataca también nuestra concepción espacial. No hay que olvidar estas palabras reveladoras: «Comience, pues, la nada y no con poco hulto; como ocupar lugar, sólo lo que quepa de ella en este libro tendrá el lector» (p. 106). Por eso los libros vienen a «llenar un vacío con otro» (p. 107) (triple burla que afecta al espacio, a los libros y a las fórmulas usuales para ponderar esos libros) y existe el hombre «que se ubicó en el vacío para vivir eternamente» y se abanicaba (p. 63). Muchos de sus juegos con el espacio consisten en presentar uno solo de los conceptos que tradicionalmente consideramos en parejas y cuyo ser reside en la relación: el centro sin la periferia («si no hubiera sino edificios centrales, muy mitigado sería este desorden» (p. 89), la parte delantera sin la trasera, lo de dentro sin lo de fuera («la supresión de la delantera de los autos imposibilitaría a los transeúntes de darse contra ellos» (p. 89), las manzanas sin las esquinas, las calles «de dos veredas de enfrente»⁶ y de rumbo Norte-Sud que es el más vistoso» (p. 76).

⁵ Explicación que es el revés de aquella otra de Borges: el espectador de *Hamlet*, al ver representar una comedia dentro de otra, sospecha que tal vez él mismo sea un fantasma, un ente de ficción. Una radica en vivir la muerte («el ser es la única posibilidad», «la muerte se vive también y tanto» dice Macedonio Fernández), la otra, en afantasmarse la vida («si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios», *Nuevas inquisiciones*, p. 58), pero en las dos late un mismo pavor.

⁶ Esta visión desintegrada y sola de «la vereda de enfrente», que quizá sugirió a Borges sus versos de *La fundación mitológica de Buenos Aires*, es tan persistente en Macedonio Fernández que pasa de su obra humorística a su poesía, donde se habla de la muerte «en la ribera sin eco de

Cuidadosamente desmonta las partes de una moneda y les da existencia individual: «le compras con estos 20 centavos (señalando el lado cara de la moneda) veinte centavos de medias del pie izquierdo. Luego te encaminas a la Casa de Música de la vereda de enfrente del Cabildo y le dejas al comerciante en seña esta cara y el canto de la moneda. Ya comprenderás que habrás gastado de los dos lados los 0,20»... (p. 263). En cambio es capaz de crear parejas de relaciones donde no solemos buscarlas: «Si a *Proa* la hubieran hecho de darse vuelta, concluida su primera existencia podría ahora empezar a vivir del lado del revés» (p. 79).

Su cuento *El zapallo que se hizo cosmos* es la locura del espacio. El zapallo se rebela contra la ley del nacer y morir, invade los huertos, las casas, las ciudades, las provincias, las naciones, los continentes en su anhelo de inmortalidad y acaba absorbiendo el cosmos: «con los jugadores de póker viviendo tranquilamente y altercando los enamorados todo en el espacio diáfano y unitario del Zapallo» (p. 268). Su metafísica cucurbitácea resuelve el problema de la existencia pues «dada la relatividad de las magnitudes todas, nadie de nosotros sabrá nunca si vive o no dentro de un zapallo y hasta dentro de un ataúd y si no seremos células del Plasma Inmortal. Tenía que suceder: Totalidad toda Interna, Limitada, Inmóvil (sin Traslación), sin Relación, por ello Sin Muerte» (p. 269). He aquí la clave de las burlas que anulan el sistema de pesas y medidas, las relaciones tradicionales, la concepción del movimiento y de la temporalidad: todos los caminos conducen a Roma, es decir a la muerte. El zapallo-cosmos es la cara cómica de los misterios que lo asedian: vigilia y ensueño, vida y muerte. Esta creación de su humorismo tiene su paralelo en una página de su metafísica: «Es el momento de formular la cuestión que ha de anteceder a toda la indagación. Si ignoro qué distingue al ensueño de la realidad y por ello emprendo una indagación, ignoro si actualmente, al escribir e indagar estoy soñando o no. Lo que no se ha pensado preguntarse es si esta rara investigación puede emprenderse sin absurdo inicial. Y tampoco se ha advertido que toda la controversia acerca de si el mundo, el ser, tiene realidad, parte de la misma situación de absurdo... no sé si estoy soñando esa controversia, no sé si mi indagación tendrá efectos, consecuencias, aplicaciones... No sé si escribo despierto y medito o si medito pero soñando que escribo» (V. 103-104).

Si Macedonio Fernández desintegra parejas de conceptos espaciales, también descompone acciones simultáneas, pensándolas como sucesivas, y habla del tren que por venir con mayor velocidad chocó primero y de los pasajeros del tren más lento que se arrojaron cuando sólo había chocado el más veloz (p. 169).

Su obra filosófica niega el pasado y el futuro, su obra imaginativa muestra en *Cirugía psíquica de extirpación* (en *Sur*, n° 84, p. 30) la estupenda historia del herrero Cósimo Schmitz, matador de su familia, a quien le extirpan el sentido de futuridad para anular el terror al castigo, pero que en realidad cae víctima de un «delito inexistente», pobre hombre al que habían cambiado en una operación anterior un pasado inocuo por otro siniestro. En este cuento se unen para goce del lector, el espectáculo asombroso de la prestidigitación con el tiempo, la visión irónica de la ciencia y de la justicia, la poesía del presente único vivido con intensidad: «Conmueve verlo en el embellecimiento de cada matiz del día o de la luna, en el deslumbramiento de cada instante del deseo, de la contemplación. Es el adorador, sombra con todas las luces de su alma...» Y el hilo narrativo se entretiene (no digamos que se corta) con las múltiples referencias al lector, a los personajes y a la obra y la crítica de la obra: «A mí, que lo cuento, me entrecierne contemplar el dulce y menudo vivir la mañana del pobre Cósimo Schmitz...» «El lector desfuturado y también desanteriorizado vivirá así a cada momento en el volver a leer mi cuento, me sería deudor del privilegio dignificante de ser persona

ribera». Otra muestra de la unidad de este artista, en quien una misma intuición traduce momentos de un temple emocional tan diverso.

de vivir de un solo cuento... «Yo he dado aquí un cuento total... Lo demás puede el lector considerarlo como la radio, algo intersticial a su lectura de cuento. El cuento y la radio va todo en el texto y os libráis de los avisos.» De la sabia combinación de planos nace un todo en el que se funden la realidad, el ensueño y la ficción literaria.

La nada con su existencia insultante penetra en el ámbito del tiempo. Está en el discreto «Mahoma que llegó exacto el primer día de su era; si arriba un día antes no tiene dónde acomodarse en el tiempo» (p. 70).

Su consistencia y bulto le permiten situarla con precisión en el ordenamiento de los instantes sucesivos que forman el acontecer. Por eso coloca entre el primero y el siguiente *La nada de un viaje de Colón*: «es absolutamente éste el número de los viajes de Colón: dos que hizo y uno que no hizo y que viene a ser el segundo» (p. 125), y hace circular holgadamente la eternidad entre un número y otro de la revista *Proa* (p. 79). Pero agotado el juego de poner en un mismo plano el ser y el no-ser se queda únicamente con el vacío y se entretiene en ordenarlo en el tiempo con «los ejemplares que por turno se alternarán en no aparecer hasta un desconcertador último de la no existencia invariable de *Proa*, que se hojearía doquiera con el afán y la certeza, firme en todo ente sensible, de que el «ser» es la única posibilidad, de que la muerte se vive también y tanto» (p. 80).

Generalmente expresamos el tiempo en términos de espacio. Macedonio Fernández, que cita la pintoresca definición de la teoría de Einstein «el tiempo como forro del espacio» (p. 101), lleva a su límite las posibilidades de fusión de las dos categorías, y después de hablar del día siguiente, «el infalible día que cuelga de cada noche por su extremo Este» llega al retorcimiento barroco de este párrafo donde se mezclan tiempo y espacio, sucesión temporal invertida y dirección espacial: «Cuando un día anterior es precedido de un siguiente, contando desde adelante, ocurre una separación entre los dos practicada mediante una noche, intervalo de faroles, tropezones y comisarías, que muchas personas ocupan en preparar una conversación sobre insomnio, para las personas de su familia; hay quienes hasta durmiendo piensan en los suyos» (p. 88).

Así pulula y crece risueñamente la nada en la obra de Macedonio Fernández⁷ que la maneja con pulcritud y gracia: compra agujeros mejores y de color más sufrido en cualquier negocio, lava de agujeros los paños o los echa con un cepillo fuera del mantel junto con las migas, recolecta bajo la mesa los que cayeron al suelo y los ve zafarse y desaparecer dentro de sí mismos. Hay asuntos como la biografía del desconocido, o la carta que no se envió, o el cuento que no se contó o el discurso que no se dijo, o la conferencia a la que no se asistió, en los que un tópico inicial se repite, se matiza, se cambia, se Enriquece, prolifera, sigue otros caminos, retorna a sus fuentes, vuelve a ascender y continúa con insospechadas piruetas de la imaginación cuando parecía agotado, con una técnica que el mismo autor compara con la técnica musical de las variaciones sobre un tema. Quevedo, maestro confesado de Macedonio Fernández, también solía complacerse en esta inagotable capacidad de inventiva sobre un tema dado, recuérdese si no el tópico del «no dar» casi orquestalmente desarrollado en *Las cartas del Caballero de la Tenaza*. Hay en Quevedo un goce de creación verbal que radica en las posibilidades de variar e intensificar la presentación metafórica de un objeto (ausente en Macedonio Fernández), pero que no es un simple juego verbal puesto que de rechazo hiere al objeto. En cambio, muy pocas veces

⁷ Dentro de la originalidad de su expresión, pueden rastrearse, claro está, ciertos recursos tradicionales del género, analizados por él mismo en *Para una teoría de la humorística: juegos de palabras* (no muy abundantes, a diferencia de la gracia española que suele preferirlos), modificación de modismos conocidos («el límite de los colaboradores no reconoce preocupación» p. 97), defraudación de una expectativa (libro «de lectura fácil [de omitir] en la que se espera tanto... del lector, de su originalidad», p. 73; o que «vienen a llenar un gran vacío con otros» p. 107), chistes con lo habitual (dotar un bosque de arbolado, p. 90).

muestra el interés por las abstracciones que caracteriza a Macedonio Fernández y el constante hallazgo de enfoques que revelan otras tantas posibilidades de absurdo.

En las variaciones sobre la conferencia que no se oyó (pp. 244-246), burla a una forma de la sociabilidad moderna, encontramos reunidas todas las características de su estilo ya anotadas. Sólo unos ejemplos sueltos: «Fueron tantos lo que faltan que si falta uno más no cabe» (apreciación cuantitativa y juego espacial); «pero entre los faltantes hay no sólo no cabe» (apreciación cuantitativa y juego espacial); «Recuerdo de los más asiduos sino de los mejores» (modificación cuantitativa y cualitativa); «Yo falté antes que usted», que faltaron en parejas el que faltó último y el que faltó más»; «Yo falté antes que usted», que faltaron en parejas el que faltó último y el que faltó más»; «Yo falté, es cierto, pero fui de los primeros» (ordenación temporal de la nada); «Sólo una vez, y por enfermedad, dejé de faltar» (juego con la causalidad); «Acredito que el Sr. Dudino Domínguez es el más asiduo faltante a mis conferencias», dirán los certificados de faltancia» (la nada como programa positivo).

Ya vimos, al comentar su relato *Cirugía psíquica de extirpación*, cómo se entrecruzan con la vida del protagonista las referencias al lector, al autor y a la crítica. No en vano en *No toda es vigilia...* la continuidad sin fronteras de vida, ensueño, existencia *postmortem* y arte. Por eso conviene ahora detenerse en estos cruces de los planos de la realidad y la ficción literaria, que son la nota predominante de su humorismo en los relatos reunidos en *Una novela que comienza*. En el primero de ellos, que lleva el mismo título del volumen y data de 1921, se esboza un principio de historia que apenas iniciada queda inconclusa: el personaje (llamado «mi amigo» o R. G.) alcanza a ver en fugaces encuentros sucesivos a dos señoritas que ni siquiera notan su presencia, y que le atraen por cualidades diferentes. La novela se abre con un anuncio de R. G. en tercera persona gramatical en el que solicita noticias de las señoritas cuyos datos se indicarán. Este argumento mínimo sostiene durante 25 páginas curiosos casos de ambigüedad narrativa. Un narrador (que llamaremos X para entendernos) dice ser amigo del personaje R. G., habla en primera persona, insiste en la realidad de ambos, corta el relato antes de haberlo iniciado o intercala en él referencias personales de tono variado —unas poéticas, dirigidas a la amada muerta en la juventud; otras, que instalan el disparate en la vida cotidiana—. También intercala comentarios humorísticos de su experiencia de autor que piensa mientras escribe, vigilado por un lector que lo juzga, mientras él continúa el acto de escribir o se interrumpe para pensar y acaba por convertirse en lector de otro autor, o comenta su propia técnica de paréntesis, de saltos incongruentes y de fragmentarismo.

X dialoga luego con el personaje R. G. que le encarga escribir sobre su caso un «artículo-anuncio», y aclara la técnica narrativa que deberá usar, técnica de narrador ficticio que es protagonista de la historia: «He pensado que debo figurar en el artículo como si fuera yo quien vio a las señoritas y se interesa por ellas, para facilitar la redacción. R. G. puede retirarse y desde mañana hacer la guardia a su teléfono de 5 a 8» (N. 35). Al fin comienza este embrión de aventura, relatado en una primera persona gramatical que parece ser ahora la de R. G. hasta que de pronto se interrumpe para acotar: «Sigo hablando por R. G. El lector vacilará acerca de si debe atribuir a G. o a mí la literatura de este artículo. Creemos que no nos enfadará a cada uno de nosotros que se nos crea capaces de que el otro lo haya escrito» (N. 40).

Esta primera persona ambigua termina la historia de los dos encuentros fugaces y, sin ninguna transición, ni siquiera tipográfica, vuelve a definirse como el escritor X que convive las noticias sobre ella, que le darán la posibilidad de continuar la novela: «... nada tengo más que añadir, hasta que la hora de prepararme a la prosecución de la novela. En este momento, pues, dejo la pluma y me traslado al pie del teléfono de mi amigo, ya que quiero participar en el evento de una sorpresa gratísima» (N. 49).

Alguien traería aquí, como modelo, la aventura del Vizcaíno en el *Quijote*. No la excluimos, pero es necesario observar que en el *Quijote* se interrumpe el relato por falta de documentación de los hechos pasados, mientras que aquí, la escritura de la novela se aún no han ocurrido, caso semejante al que comentamos antes, en el que la lectura era simultánea al hecho de estar escribiendo.

Aún se agrega a esto otra ambigüedad, la de que X, el autor de la novela, se presente alternativamente como simple persona que transcribe lo que acontece en la realidad o como creador de la ficción («Lo único que puedo anticipar es que naturalmente si se presentan las dos damas no me siento bastante autor para desenredar la intriga...» N. 49).

La novela concluye con una nueva piraeta humorística que juega con la alianza inesperada de autor y personaje «Preveo una *Novela que no sigue*. Menos suerte tuvo mi dirimible: una de las «personajes» resultó hermana del autor».

En el segundo relato del mismo volumen, la *Novela de la Eterna* y la *Niña de dolor dulce-persona de un amor que no fue sabido* (escrita en 1929), se acentúa aún más el carácter rapsódico y el vacío del argumento. Consta de un cuento (insertado por el editor al principio), de un «Prólogo» y dos «Saluciones», sin que se llegue a comenzar la novela que anuncia el título general.

Pero a su vez el cuento intercalado, *Suicidia* (1937), queda a cargo del lector para que lo concluya, cuando apenas se ha iniciado. Las relaciones de autor, lector y obra alcanzan en él al paroxismo. Se inicia el cuento con el diálogo directo de dos personajes de nombres extraños *Quiza-genio* y *Dulce-Persona*, los cuales declaran por boca del primero querer aparecer bajo las fórmulas de autor y lector: «... has de tener paciencia con la debilidad que me conoces por aparecer no como personaje sino bajo fórmulas de autor. Así te pido me consientas que presente ante ti el cuento que te prometí, y que ahora viene, como si me dirigiera al lector...» (N. 55). Según este deseo, abandonan sus nombres y figuran como autor y lector. El autor narra, pues, y corta constantemente el relato para exponer en largas digresiones sus teorías artísticas o metafísicas, su opinión sobre los personajes y acontecimientos, o para dialogar con el lector.

Tal situación se mantiene sólo por unas páginas, porque al final vuelven a irrumpir bruscamente *Quiza-genio* y *Dulce-Persona*, y el cuento acaba en forma tan ambigua como antes, sin poder decidir el verdadero carácter del narrador: «Rectificaré (como autor o como *Quiza-genio*, no importa) que no admito suicidio...» (N. 65-66).

Además el lector toma en él los rasgos de rebeldía que la tradición literaria ha elaborado para los personajes autónomos, y se pelea con el autor y quiere irse, mientras el autor se empeña en retenerlo.

Ambos, por último, se sienten solidarios con la heroína y de algún modo implicados en su destino vital y literario. «Yo miraba feliz vivir a *Suicidia*», dice el autor, y agrega luego respecto del lector: «*Suicidia*, no quedará sin quien lo busque, consuele y le concluya su cuento, pues *Dulce-Persona* se identificará con todo dolor y un personaje, dejado de contar es lo que más teme para sí y para otros».

Terminado el cuento *Suicidia*, en su *Prólogo a lo nunca visto* anuncia la futura publicación de su novela, obra de tal poder que los hechos literarios que encierra acabarán por absorber a la realidad y sustituirla, o se codearán con ella.

Si quisiéramos resumir la Poética de Macedonio Fernández con sus mismas palabras, diríamos que rechaza «el realismo en el arte que no prueba facultad porque vive de copias» y lo condena cualquiera que sea el género que se practique; «El Realismo tiene valor y lo condena cualquiera que sea el género que se practique; «El Realismo tiene valor extra-artístico, de autenticante de la adoración; el Arte tiene horror a la Autenticidad» (p. 240), y en otra parte dice: «En mi ansiedad antigua por un arte puro, por una perfección de no realismo, me he encontrado con esta definición última: Sólo es *bel-arte*.

de una «forma literaria» sobre la que se deposita un pensamiento porque nuestros modos de inteligir son invariables y esenciales; segunda, que si alguna vez llegamos a entender de una «escritura» será porque se manifiesta a través de «formas nuevas» que proceden de una «poética del pensar» y no de una literatura filosófica o de una filosofía literaria.

Problemática compleja, sin duda, que anticipa ciertas preocupaciones muy actuales de la «productividad», la «textualidad» y la «obra abierta». Diría, incluso, que la obra de Macedonio Fernández podría constituir un fascinante y contradictorio material para discusiones recientes acerca del trabajo textual; estoy seguro de que presentaría matices más ricos que los que ofrece una obra como la de Raymond Roussel, tomada como punto de partida ejemplar.³ Hay en todos los momentos de su obra esa dramática tensión que sólo en los últimos años parece recuperarse y ofrecer caminos: la literatura que se pregunta por sí misma, que no se acepta, que en la tendencia a la destrucción del lenguaje se proyecta hacia una zona formal en que puede darse un acuerdo coherente de todos los elementos que la componen.

Hay que decir, no obstante, que el interés por la obra de Macedonio no es absolutamente reciente pero también hay que decir que se situaba en el orden de las ideas. Sin duda con auténtica pasión y simpatía pero un poco mecánicamente tal vez se hacía salir la expresión concreta, las «ocurrencias» de Macedonio de su sistema filosófico, lo que obligaba a establecerlo antes de revisar las «ocurrencias» y la expresión concreta (¿qué otro camino para abordar un escritor que se quiere filósofo?).⁴ Como a pesar de la brevedad de su obra sus enunciados tienen innumerables variantes, el resultado de los análisis no ha podido ser sino un conjunto de nociones relativamente simplificadas o bien una reproducción de la maraña macedoniana en la que un concepto reitera corrigiendo o ratificando uno anterior y así incesantemente. Trampa del contenidismo que se ha querido corregir con el análisis del «estilo» sin establecerse hasta ahora (y quizá no se lo haga todavía) la relación entre sus afirmaciones como expresión, sus ideas explicitadas y su sistema global, es decir su total mundo significativo.⁵ Puede decirse de estas dos formas de acercamiento que sus límites estaban marcados, siéndoles difícil, si no imposible, atravesar los datos para llegar a una descripción justificada de un sistema del que esos datos forman solamente parte.

II. El *Museo de la Novela de la Eterna* es en gran medida el objeto en el que la «Estética de la Novela» se hace al mismo tiempo forma de una novela. En ese sentido es un texto privilegiado que podemos abordar de dos maneras: ya sea desde adentro, considerando sus elementos como elementos constitutivos de esa novela y mostrando cómo son resultado de la aplicación de determinadas concepciones; ya sea desde afuera, por capas sucesivas, hasta hallar los puntos en los que las ideas acerca de la novela llegan a ser propuestas concretas, formas definidas, avances en el proceso de integración y profundización de la palabra literaria. El primer camino, metodológicamente correcto, supondría en este caso un objeto realizado, susceptible de soportar un análisis aplicable con posibilidades a objetos similares; como no se trata de eso —la obra de Macedonio es un puro dinamismo— voy a seguir el segundo porque propone ante todo una metodología progresiva pero también porque lo que en definitiva Macedonio afirma es una cierta escritura, lingüísticamente considerada, más que una «novela» realmente posible.

³ Cf. Julia Kristeva, «La productivité dite texte», *Communications* n° 11, París, 1968.

⁴ Cf. César Fernández Moreno, *Introducción a Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Talla, 1960.

⁵ Cf. Ana María Barrenechea, «Macedonio Fernández y su humorismo de la nada», en *Buenos Aires Literaria* n° 9, 1953.

A) ¿En qué consiste, pues, la Estética de Macedonio? Creo que lo primero que se puede considerar es su propósito (Primer Prólogo: «Lo que nace y lo que muere») de hacer simultáneamente la «última novela mala —Adriana Buenos Aires— y la primera novela buena —Novela de la Eterna—: «Para que el lector no opte por la del género de su predilección desechando a la otra, hemos ordenado que la venta sea indivisible... A veces me encontré perplejo, cuando el viento hizo volar los manuscritos, porque sabréis que escribía por día una página de cada, y no sabía tal página a cuál correspondía; nada me auxiliaba porque la numeración era la misma, igual la calidad de ideas, papel y tinta, ya que me había esforzado por ser igualmente inteligente en una y otra para que mis mellizas no animaran querella». Algo parece evidente: se trata, más que de dos novelas yuxtapuestas, de una sola en el interior de la cual hay un equilibrio inestable ya que aunque existe la idea de dos «géneros» nada los diferencia. Nada los diferencia convencionalmente pero los límites de cada cual pueden aparecer luego de una lectura («pero es cuestión de que el lector colabore y las desconfunda») o, mejor dicho, de dos lecturas que responden, por consecuencia, a dos líneas semánticas que encarnarían una a todo lo que puede implicar la novela «mala», la otra a todo lo que puede implicar la novela «buena».⁶ Pero Macedonio nos advierte que las lecturas diferentes de un mismo texto no reposan necesariamente sobre una escritura única («porque sabréis que escribía por día una página de cada...», metafóricamente), lo que significa que ese texto tiene una fuente cada una de cuyas vertientes corresponde a cada una de las líneas semánticas. El texto ha sido, entonces, engendrado por dos escrituras en cuyos respectivos momentos iniciales residen las dos líneas semánticas que se alargan hasta las lecturas.

Pero en verdad la separación entre las dos escrituras es más bien figurada y sospechosa: en el fondo se han producido por lo menos entrelazadamente o aun en el mismo acto («... porque sabréis que escribía por día una página de cada, y no sabía tal página a cuál correspondía; nada me auxiliaba... Lo que sufrí cuando no sabía si una página brillante pertenecía a la última novela mala o a la primera buena»). En este sentido, así como las lecturas son distintas, las escrituras —y pareciera que estoy volviendo atrás— son indistintas, lo que produce un corte en la continuidad semántica, un espacio entre las dos líneas cubierto en este momento por una intencionalidad que va de aquí para allá y luego vuelve, una sobre la otra, superposición que el espíritu quiere llegar a descifrar o discernir: «Es cierto que he corrido el riesgo de confundir alguna vez lo malo que debí pensar para *Adriana Buenos Aires* con lo bueno que acaba de ocurrírseme para *Novela de la Eterna*». Es decir, querer, aunque no se pueda dibujar esa intencionalidad, dar a cada escritura lo suyo, a cada línea semántica contenidos precisos. Intencionalidad que desde el título del prólogo se me ocurre crítica e histórica: «Lo que nace y lo que muere».

Sin duda que Macedonio tiene necesidad de expresarse por medio de opuestos que son correlativos; de este modo «lo que muere» se corresponde con «novela mala», «lo que nace» con «novela buena». Este breve sistema autoriza a suponer entonces que cuando dice «última novela mala» y «primera novela buena» el acento está puesto en «última» —lo que muere— y «primera» —lo que nace— antes que en «mala» y «buena» que vendrían a actuar en la frase como meros sinónimos, en una función casi subalterna («Como yo pensé que hay una literatura buena a venir y una literatura, una novelística mala hasta hoy»). A partir de ahí la fórmula se ilumina históricamente: se está tratando de concluir con un ciclo (el de la novela «mala», que por el juego de correlaciones debe entenderse como «vieja») para abrir otro (el de la novela «buena», que por el mismo mecanismo es «nueva») cuyos

⁶ Línea semántica: la fórmula puede acarrear confusiones; la empleo sin embargo porque no veo otra forma de indicar la dirección en que se ordena el conjunto de sentidos que corresponde a un conjunto de signos.

caracteres, al mismo tiempo que deberían diferenciarse (para que se vea en qué consiste lo «nuevo» y «bueno») siguen todavía confundidos con los de la novela «vieja» o «mala». Se desprende de aquí que la novela «vieja» o «mala» es un hecho, un mundo de signos conocidos («Es indudable —dice en el «Prólogo a la Eternidad»— que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo») y la novela «buena» o «nueva» todavía no es, carece de signos, es, en síntesis, una pura hipótesis que el autor pareciera no querer verificar en la medida en que promete «una próxima novela malabuena, primerúltima en su género...».

Veamos cómo es esa hipótesis: ante todo es de una forma que, aunque no requiere el pasaje a una autonomía concreta, sin embargo postula ciertos rasgos, caracteres o mecanismos; la llamada novela «nueva» o «buena» resultará de dicha postulación que no puede hacerse sino sobre la base del material —los elementos— que ofrece la novela «vieja» o «mala». Esto significa que, si para proponer una forma hipotética nueva debe negar la forma conocida vieja, de ninguna manera son negados los «elementos» sobre los que una forma nueva pueden constituirse. La negación, que aparece como una fuerza estructurante, se manifiesta por lo tanto en dos niveles, el de la forma vieja como imagen de una totalidad y el de los «elementos» que siendo constitutivos de la forma vieja deben ser transformados.

Hay un salto, como se ve, que hace que a pesar de las negaciones haya una afirmación, la de los «elementos», cuyas variantes, aunque sólo sean propuestas a lo sumo perfiladas, harán posible por lo menos entender qué puede ser una novela «buena». Por oposición se entiende lo que define la «maldad» de una novela: es cierta concepción de dichos elementos, concepción que al realizarlos los cristaliza, los formaliza. Yo creo que éste es un punto fundamental en el sistema de Macedonio que adquiere así una fuerte tonalidad crítica. Es como si la novela vieja, que es toda la Novela, hubiera tapado una verdad que está en su propio origen y que hay que rescatar.

Nos queda, entonces, algo firme: los «elementos» son imprescindibles porque son la única materialidad novelizable, trabajable, la «escritura» se realiza sobre ellos; depende de una cierta lectura la determinación de si sirven a la novela «mala» o «buena». ⁷ Esta precisión nos retrotrae a la existencia de las dos perspectivas que bifurcan el sentido de la hipótesis de una novela «futura»: por un lado la «escritura», es decir un programa de desarrollo de la hipótesis en su origen y, por el otro, la «lectura», que es desciframiento de la hipótesis ya desarrollada, de los «elementos» ya inflexionados. Parece evidente que lo decisivo de la constitución de la «hipótesis» reside en la «escritura», sólo ella puede definir su forma y, por lo tanto, es ella la que condiciona o modela la «lectura». A su vez ésta, mientras la «escritura» la deje en libertad, navega en un texto en el que puede hallar lo «malo» o lo «bueno» con la intercambiabilidad que conocemos. Pero Macedonio no se satisface con esa fluidez sino que persigue un punto en el que esa libertad de la «lectura» debe desaparecer y el «texto» proponer una figura única, lo que él llama la «Novela Obligatoria», es decir una zona en la que al desarrollo de la escritura y a sus resultados corresponde una lectura, o sea, en definitiva, una forma nueva vivida como nueva para a la «lectura» sin espacio entre una y otra—, un universo de puros semas que deben corresponder a las figuras del Espíritu que hacen inteligible el Cosmos o la Vida. En otra parte, enunciando explícitamente este concepto, dice: «Sintamos, amada, el vacío del mundo, de la presentación geométrica de las Cosas, del Universo, y la Plenitud, la certeza única de la Pasión, el Ser esencial, sin pluralidad». Es mi impresión que este objetivo el idealismo se hace forma concreta, «escritura» posible, hipótesis presentable y orgánica.

⁷ Véase Apéndice, sobre los «elementos» al final de este ensayo.

Podemos ahora matizar un concepto: hemos terminado hablando de una forma nueva que sería para Macedonio la «forma» de la novela «buena», o «futura» u «obligatoria» —«escritura» y «lectura»— parece abrir un camino en sus búsquedas, tal vez convenga dejar de lado la todavía subsistente figura de la novela, inscrita en nuestra memoria y en nuestros mecanismos repetitivos, para situarnos en un plano superior, más amplio y flexible, el plano del «texto». Este traslado correspondería, por otra parte, a los implícitos que fundan su rechazo a la Literatura, es decir a los géneros. En lo que concierne a Macedonio, me parece evidente que desplaza su meditación centrándola en un objeto que pierde cada vez más sus características retóricas («Heme aquí extrañamente actual la anunciada Novela que tuvo acertadamente el instinto de asegurarse un estado de no-existencia efectiva... y de mantenerse en esta no-existencia media docena de años para hacer aparición como si su ser no hubiera conocido la nada, lo que doblando su virtud de realidad haría posible que...») para convertirse en un campo donde todos los problemas que ininterrumpidamente suscitan tienen su colocación. En ese sentido, la figura que dibuja y que yo llamo «texto» tiene concomitancias con lo que por este término entienden algunos teóricos del estructuralismo,⁸ es decir el recinto en el que la organización de ciertas significaciones le da sentido. Pero concomitancias no quiere decir similitudes forzadas: Macedonio se conserva en sus peculiaridades y mediante sus propios instrumentos presenta posibilidades de realización del «texto» (o «praxis de la textualidad», según Kristeva, *op. cit.*) más concretas que las que muestran escritores (Philippe Sollers, *Nombres*) asfixiados acaso por teorías apriorísticas de la producción textual. Pero no quiero internarme ahora en la discusión de este tema porque no es propósito de este trabajo demostrar el triste carácter de precursor de alguien que tiene una relación sólo tangencial con lo recorrido. Por el contrario, suponiendo que en efecto, según se desprende del análisis, Macedonio afirma el «texto» como el resultado de una «escritura», procuraremos ver de qué manera el propio Macedonio acota esta idea, define este principio capital. En otras palabras, cómo debe ser ese «texto» para que se lo pueda aceptar como lo posible de una forma nueva, como una síntesis de «escritura» y «lectura».

B) A lo largo de todo el *Museo de la Novela de la Eterna* Macedonio disemina sus exigencias respecto del «texto» nuevo y las presenta de manera variada, ya como reflexiones teóricas del propio autor o de personajes, ya a través de ciertos esbozos de organización novelesca. La totalidad de dichas exigencias conforma un sistema cuya articulación no ha sido un objetivo de Macedonio: del mismo modo que su Estética no se desprende articuladamente de su Filosofía, la cual a su vez tampoco se rige por normas establecidas de reflexión, el ordenamiento del sistema es posterior, se hace tal vez evidente luego de un trabajo de acomodación y clasificación. Dicho trabajo puede hacerse en relación con los niveles siguientes que voy a presentar como si fueran axiomas pero al solo efecto de posibilitar una estructura más concentrada.

1. El «texto» tiene una naturaleza específica, no puede ser confundido con lo «real» ni lo reproduce: su esencia más definida es la ficción, su condición fundamental.

⁸ Cf. Julia Kristeva, «Problèmes de la structuration du texte», en *La Nouvelle Critique*, número especial «Linguistique et Littérature», Paris, 1968: «un appareil trans-linguistique qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe, avec différents types d'énoncés...».

mensajes se sitúa la capacidad de inflexionar lo dado y, por consecuencia, la creatividad lingüística. Esto nos lleva a oponer a la idea de «creación» y de «originalidad» la idea de «trabajo» que las reemplaza, puesto que se trata de producir mensajes y esto ocurre en el campo lingüístico tanto como en el «textual» que toma a aquél como modelo para conformarse. Para sintetizar, la idea de «trabajo» sobre lo dado en el campo «textual» constituiría algo así como lo que la gramática generativa llama *performance*: en el «trabajo» residiría toda posibilidad reeditorial, toda posibilidad de salto hacia el reordenamiento significativo a que todo texto, por ser histórico, aspira. Homólogo y aun igual al trabajo humano, el producir que permite el surgimiento del «texto» ratifica una continuidad que explica el carácter a la vez abierto y cerrado de la palabra y la cultura.

A lo largo de todo el *Museo*, Macedonio acota estas ideas, estos principios, como si hubiera percibido o previsto el sentido o la orientación general de la reflexión lingüístico-literaria posterior. Como es habitual en él, siembra su *Museo* de frases que exigen un desciframiento en la dirección que venimos siguiendo. Así, por ejemplo, el conocido y difamado «nihil novum sub sole» necesita una lectura diferente, gnoseológica: «Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja, hendida Nada. Y comenzó». Comenzó a decir lo ya dicho, a hacer lo ya hecho, aplicó al texto heredado su capacidad de inflexión para llegar a una nueva forma. Pero fue consciente de la repetición así como de que recuperaba la «vieja, hendida Nada», es decir el «origen» que es lo que el «trabajo» textual recupera en cada momento. De este modo, el «texto», que repite lo conocido, se valida, pues por un lado varía y por el otro aproxima gracias justamente a esta variante al momento interesante de la palabra, al vacío fundamental del que emerge todo y al que necesitamos asomarnos para escapar a la repetición y alcanzar, si es posible, un sentido.

Algo más que virtual o teórica es la formulación de Macedonio: «En el poema *Elena Bellamuerte* me sentía Poe en sentimiento y sin embargo el texto creo que no muestra semejanza literaria». El autor mismo está condicionado, fenomenológicamente, por una continuidad por un lado porque no puede entenderse ni tener conciencia de sí como autor sino a través de modelos recibidos, pero, por otro el resultado de su trabajo a partir de dicho modelo (no deja de serlo aunque no lo haya seguido servilmente) se diferencia. Del mismo modo, la continuidad implica a los personajes: «He confiado, con cuidadosa selección y sabiendo cómo se habían conducido en otras novelas, a los siguientes personajes el desempeño de la mía».

Personajes elegidos de acuerdo con lo existente pero diferenciados:

Porque debe usted saber, señor escritor, que yo ya no estoy para aprender ni para enseñar a otros. Yo me llamé a veces Mignon en *Wilhelm Meister*...

Pero si tenemos aquí a la Eterna que se llamó Leonora en Poe; y la que se llamó Rebecca en *Ivanhoe*, y también nuestra Eterna figuró en *Lady Rowena*.

O sea, como en la primera cita, todo está dicho pero ahora el Autor hace una promesa de variación para seducir al personaje a que se deje operar sin hacerle perder su fisonomía esencial, su «desempeño» mejor dicho, para seguir en el lenguaje que estamos empleando. Y él mismo se siente como una etapa en la repetición de la cultura, apertura hacia nuevas variantes:

Además, sacaría el brazo por el postigo para que no me choquen las novelas que sigan a la mía.

Sistema aparentemente completo, entonces, y en el cual se ve que un rasgo del «texto» no es sólo y ni siquiera un carácter constituido sino, lo que acaso es más significativo, un momento de su génesis.

4. Ningún «texto», procediendo de otros que lo preceden y precediendo a otros que lo sucederán, puede no ser abierto; no es concebible un «texto» cerrado.

Hemos visto que para Macedonio una novela debe ser, según su propia frase, «obra de imaginación que no cabe de sucesos», es decir un encadenamiento significativo, más allá de los convencionalismos anecdóticos; como lo dicen los numerosos «Prólogos», la novela es «escritura» de la novela y, por lo tanto, puesta en evidencia de la investigación de relaciones que se dan en la novela, de las relaciones que permiten entender la novela de sí misma: la idea básica de investigación exalta este aspecto¹¹. Por otro lado, un «texto» es un trabajo sobre lo dado que se particulariza, que propone variantes de modo que no resulta difícil concluir que si por un lado tiene autonomía («Soy un autor que desespera a mi novela cuando tardo en proseguir una escena. Está enamorada [y la Eterna no lo está] de sí misma...») por el otro se abre a lo diferente, se conecta, se interrelaciona con otros textos, pasados y futuros, y con códigos diferentes que permiten completar la realización de la experiencia de la escritura. Por eso, pensando en la novela como forma, Macedonio puede inventar un diálogo entre «Un personaje, antes de estrenarse» y el autor:

¿Cuándo encontrará para mí el gran novelista!

—¿No lo habrá hallado ya usted aquí?

—Pero fíjese que su novela no sea con «cierre hermético» sino con salida a otra, porque soy personaje de transmigración y me debo no a la posteridad de los lectores sino a la posteridad de los autores.

Es indudable, el «cierre» tiene que producirse pero no debe ser hermético; sobre esta idea Macedonio reitera abundantemente siempre a través de la perspectiva de los personajes:

No pasean, pues, por mi novela, ni Pedro Corto, que quería leerla primero para figurar en ella... y que exigía que la obra terminara antes de que se enfriaran unas tortas, recién compradas en el momento en que la narrativa comenzaba... ni pasea tampoco Nicolasa Moreno, que aceptaba figurar con mucho gusto si su papel le permitía salirse de la novela a ratos para ir a ver si no se le volcaba una leche que dejó a hervir...

Recinto, entonces, que debe permitir salidas y entradas, son los personajes quienes desean esta libertad, metáfora de la apertura necesaria a la existencia de la forma misma. Por ello, el primer párrafo del «Prólogo final» explícita con absoluta congruencia lo que venimos diciendo:

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

¹¹ Cf. Jean Peytard, «Problèmes de l'écriture du verbal dans le roman contemporain», en *La Nouvelle Critique*, cit. supra: «L'écriture, ce serait l'investigation de ces relations (cf. Hjelmslev: solidarité, sélection, combinaison), l'exploration et, complémentarément, l'effort pour rendre apparentes, lisibles, ces relations, pour les instituer par la langue et ses ressources. D'où cette polarité de l'acte d'écrire: enquête et hypothèse sur le langage».

y afuera, de envés y revés; se trata, sólo, de hallar el punto en el que se destruye la escisión y brota la unidad fundamental.

El propio Macedonio ilustra estas interpretaciones:

Es decir que todo lo que hay son imágenes, unas voluntarias, otras involuntarias, sueño y realidad entremezclándose y suscitándose las mismas emociones y actos cuando son igualmente vivos.

Ahora bien, la conmutación como necesidad «textual» reposa en la crítica a la verosimilitud, lo que lo lleva a proponer una teoría de la «incongruencia»; esto parece explicarse y funcionar bien si se trata de sentidos pero habría que ver cómo es en el plano sintáctico. Se ha mencionado ya que la aplicación del concepto de Inverosimilitud a la sintaxis no es sencillo, constituye en realidad el problema principal; pero en nuestro caso, la sintaxis es de la «novela» y no de la frase; son dos entidades diferentes que si adoptan el mismo nombre, mejor dicho si se les aplica el mismo nombre, es porque la estructura de la una —la frase— es considerada como modelo para entender la estructura de la otra. De este modo, la inverosimilitud sintáctica es posible precisamente a partir de la «incongruencia» semántica («efectos antes que las causas, etc.») porque para realizarla se ve obligado a violar alguna norma desde el punto de vista de la congruencia del relato clásico, de la novela «mala». Si, según Gérard Genette,¹² en el relato clásico el final o, más concretamente, la «frase final» determina todo lo que la precede, es decir las frases mediales y la inicial, lo que es comprensible puesto que el «mensaje» que aparece triunfalmente tiene por eso mismo fuerza estructuradora, como Macedonio se propone una novela sin objetivo, es decir sin «mensajes», la estructura que puede permitirse se evade de los encadenamientos, las frases (y los elementos que las frases ponen en movimiento) son intercambiables y simplemente se yuxtaponen, todas son mediales y la figura que en consecuencia organizan o proponen es, más que la de un modelo de «novela» o de «texto» que puede llegar a inaugurar una nueva normatividad, la de una idea, una hipótesis, acerca de lo que podría ser una novela que no estuviera dando vueltas en torno de las paralizantes exigencias de la Verosimilitud. Sus «Prólogos» podrían cambiar de sitio, las escenas de la «Eterna» igualmente y nada se modificaría sustancialmente porque es la consistencia misma del orden lo que está en tela de juicio, la pretensión de congruencia. La Inverosimilitud, entonces, es también posible en el orden sintáctico, combinaciones antes impensables ahora se proponen, elementos que eran vividos bajo cierto signo y función organizativa ahora cumplen otra y la figura del «texto» se completa revolucionariamente.

El «texto», así concebido, requeriría un permanente pasaje que aumenta su riqueza; ese pasaje constituye materia del trabajo «textual» y un objetivo a lograr para que el «texto» sea; todo esto hace que el «texto» no se agote en su proceso de producción sino que, puesto que reposa en cierta capacidad de la percepción, durante el trabajo de producción se torna actividad significativa o, mejor dicho, producción de sentidos.

III. Hechas todas estas consideraciones me queda la impresión de haber cedido exageradamente a los planteos de una cierta actitud crítica, actualmente en boga. Se me ocurre que lo que he podido ver en los intentos de Macedonio lo he visto acaso desde una óptica preformada, lo que me puede haber llevado a deformarlo. No creo, sin embargo, en primer lugar porque las líneas críticas que he tenido en cuenta me parecen sólidamente incorporadas a todo posible examen del hecho literario, resultado de un largo proceso de

¹² Cf. *Communications* n.º 8.

afinamiento de la crítica que consigue definir su campo con más claridad a partir de los aportes que le hacen la lingüística—antes que nada—, la antropología—como estructuralismo— y el marxismo; en segundo lugar porque el propio Macedonio se ofrece como apto para una metodología que está adquiriendo su forma en la actualidad, sus reflexiones giran en torno de los mismos temas, sus perplejidades coinciden con las de los escritores que motivan y producen cambios decisivos en la manera de considerar la literatura. Esto no significa, por otra parte, que sus escritos no puedan ser considerados desde otras perspectivas metodológicas ni que no se puedan perseguir en ellos significaciones de otro tipo. En lo que me concierne, pago tributo a lo que creo que es un avance, con todos los riesgos que eso implica pero con la esperanza de que al mismo tiempo que muestro algo de lo que Macedonio quiso decir discuto los presupuestos que adopto, como antídoto contra el dogmatismo en que caen frecuentemente ciertos teóricos de la «práctica escritural», de la «textualidad» y la «productividad» (cf. los cit. *supra*). Porque en el fondo, y vale la pena decirlo, mi intención como crítico no va más allá de establecer un modelo que organice el texto de Macedonio y, por lo tanto, un modelo de su pensamiento; creo que ésta es la aspiración máxima de la crítica y lo que por otra parte puede validar su ejercicio.

Su alcance es más o menos éste: una vez establecido, por más hipotético que sea, el modelo, que retraza la totalidad, permite recuperar todos los momentos de su génesis; es a partir de ahí que la frase ejemplificadora se convierte en frase ejemplar, es decir conjunto privilegiado desde el que se irradian las significaciones que convienen a la comprensión de todo un texto. En todo caso, el modelo que puede establecer la crítica se agrega a la organización real del texto y del acercamiento entre ambos pueden surgir nuevas elaboraciones, un lector tercero puede cotejar la realidad —el texto— con el modelo —la crítica— y de ese cotejo puede deducir su propia comprensión. Este es el sentido activo que en mi opinión es posible rescatar en el trabajo crítico, es lo que le devolvería culturalmente un sentido, si alguna vez lo tuvo y lo perdió, más allá de la práctica muerta que consiste ya sea en parafrasear, ya en creer que se puede agotar una significación a partir de un sistema fijando correlativamente un valor.

Estas advertencias, necesarias en este momento del trabajo, serían sólo excusas si no existiera un aspecto que establece una diferencia de fondo entre las bases de la teoría macedoniana del «texto» y los puntos de partida, a veces apriorísticos, de que se valen los estructuralistas cuyas soluciones he descrito más arriba. Estos estructuralistas homologan «productividad textual» y «trabajo» en el sentido marxista de la palabra; esta homología es fecunda a condición de no eliminar de entrada la especificidad de los campos respectivos; para ellos, del mismo modo que la acción del trabajo humano es transformadora y por lo tanto productora de superestructura —y un mecanismo irrenunciable— el trabajo «textual» produciría, irrenunciablemente también, una superestructura que se denomina «texto». Pero ¿cuál es la estructura de tal superestructura? La respuesta es simple, es el «texto». Pero ¿cuál es la estructura de un similar mecanismo transformador, el «trabajo» lenguaje, que permitiría la acción de un similar mecanismo transformador, el «trabajo» lenguaje, que permitiría la acción de un similar mecanismo transformador, el «trabajo» lenguaje, que engendra el «texto». En el plano humano, es la necesidad quien pone en marcha el mecanismo y la necesidad define a la sociedad entera: consciente de la satisfacción que debe darle, o inconscientemente, la sociedad descubre el trabajo y lo sistematiza, el trabajo es de todos, es por lo tanto impersonal. ¿Puede decirse lo mismo de la producción textual?

Los estructuralistas fingen, frente a este problema, que la «productividad», siendo también inherente al lenguaje, como lo señalan Marx y Engels en la *Ideología alemana* (y teniendo la producción igualmente su lenguaje) se especifica no obstante por sí sola como «productividad textual»; en este esquema (que reconoce dos niveles de productividad, uno relativo al lenguaje como objeto real, el otro relativo al lenguaje considerado como objeto de conocimiento —el «texto»—) el pasaje de lenguaje a «texto» es tan necesario como el pasaje de economía a sus diversos lenguajes superestructurales y se produce según similares procesos. Sobre este modo de entender dicho «pasaje» se recortan los caracteres, que son

al parecer virtudes, de impersonalidad con que se presentan los «textos» que, a su vez, existen porque deben existir, saltan directamente del lenguaje, no resultan de ninguna decisión en particular. De ahí se pasa a una agresiva descripción de una categoría quizá clásica de la producción literaria, el «autor», condenado a ser una especie de «capitalista del sentido», el mismo valor de cambio porque pone en circulación cantidad de «sentidos» interesantes. No más «creador» entonces, calcado del esquema teológico: esta nueva imagen del «autor» es sin duda novedosa pero en mi opinión abusiva en la medida en que es culminación de un sistema que ignora, por lo menos, la particularidad de los actos de transformación textual del lenguaje (los de mera transformación lingüística quizá puedan no ser particulares); es la particularidad, justamente, lo que obliga a la presencia de un agente en cada caso, el «autor» que no sólo lleva a cabo la transformación lingüística y lenguaje sino también la desencadena, es decir que decide entre mero lenguaje y transformación lingüística primero y luego entre mera transformación lingüística y transformación textual. Como diría Roland Barthes, en textos todavía vigentes, la «escritura» es decisión y proyecto de cambio frente a lo dado, el sitio preciso de la aplicación instrumental de una conciencia sobre un material.

Pero lo que llamamos «productividad» no es actividad en sí sino en función de ciertos resultados; esto es lo que los autores a que estoy haciendo alusión llaman «semiotización». Dicho de otro modo, tanto la productividad «lingüística» como la productividad «textual» culminan en sistemas de signos, una y otra son lo que Julia Kristeva llama «prácticas significantes». Desde este punto de vista no hay mayor diferencia entre ambas y los rasgos que se encuentran en la semiotización de una se pueden registrar sin duda en la otra, por ejemplo la necesidad. No obstante, es posible que se acepte que existan matices e inflexiones, a saber que a pesar de este paralelismo, la necesidad de la semiotización que resulta de la «productividad textual» está adherida al sistema en virtud del cual el «texto» se produjo. Correlativamente, y en virtud de su carácter necesario, la semiotización correspondiente a la productividad «textual» no se dirige a ningún destinatario, no lo considera parte integrante del sistema que funciona solo y en sí por más que, por otra parte, y en un plano puramente conceptual, se reconozca la existencia de una «lectura». La coherencia es perfecta, a inexistencia o desaparición de «autor», inexistencia o desaparición de «lector» y, en consecuencia, un «texto» que no resulta de la decisión de nadie y no intenta decirle nada a nadie o, en otros términos, un «texto» producido por una fuerza lingüística que será destinado a un receptor igualmente lingüístico; la existencia del «texto» es producto de un salto del lenguaje que sólo normas lógico-matemáticas pueden describir.

Lejos de Macedonio esta «objetivización» tan extrema del «texto», que lo condena a la comunicación generalizada correlativa de la incomunicación particular; desde esta perspectiva lo comunicativo propiamente dicho pierde relieve y todos los problemas de la medida se reducen a la sola posibilidad de una descripción estructural, estática, en la medida en que lo histórico está despojado de carnalidad. Para Macedonio, muy por el contrario, el «texto» emerge claramente de una voluntad y se dirige a alguien; más aún, Macedonio no sólo no pretende abolir ni excluir una y otra sino que, afirmada su idea del «texto» como un recinto (dijimos antes que debía ser «abierto»), el autor y el lector deben formar parte de él, deben estar dentro y esa inclusión ha de ser esencial para romper la vieja Obra simplemente por razones de una funcionalidad no discernida, no examinada en sus fundamentos. «No sea tan ligero, mi lector, que no alcanzo con mi escritura donde está usted leyendo» declara Macedonio inequívocamente expresando su decisión de romper límites y de integrar para recuperar así una «totalidad» apetecible, la que justifica toda existencia del «texto». Claro que si la pretensión estructuralista es de una extrema «objetividad» tal vez la de Macedonio aparezca como en el polo opuesto, el de la subjetivización más absoluta, e idealista inclusive,

en cuanto el «texto», al encerrar en su interior al autor y al lector, se cortan los dos puentes de la conexión de la escritura con el mundo histórico en el cual toda tentativa se inscribe, quiéralo o no. El «texto», enclaustrado de este modo en el en sí mismo del lenguaje, tiene la misma consistencia que la conciencia que no es para Macedonio más que conciencia de sí, no de lo que le permite constituirse.

Pero no creo que debamos atacar a Macedonio por su extremismo ni siquiera en virtud de un materialismo que suele ignorar lo material del idealismo y se asusta de sus excesos. Macedonio hace afirmaciones, una detrás de la otra, y construye su sistema no por gracia de una pretensión filosófica —y volvemos al comienzo— sino sólo por ese mecanismo —la «poética del pensar»—. Por otra parte, si lo contrario de su sistema era la chata literatura realista finisecular, sus solipsismos tienen que aparecer en verdad como negaciones que han de tener un sentido algo más que literario-lingüístico. Yo creo que con esta problemática Macedonio muestra en la superficie, en un sitio localizado, el violento cuestionamiento que parece ser su fuerza y su drama más profundos; es por eso que aun en su «texto» rompe los bordes del enclaustramiento en que culmina su trabajo y se historiza, modifica lo existente. Por de pronto, ya no se puede escribir en la Argentina como si Macedonio no hubiera existido, el solipsismo ha abierto paradójicamente la historia y la ha hecho cambiar.

Apéndice

Los «elementos» de la novela

Conviene explicar el concepto de «elementos». La novela es, ante todo, un hecho de lenguaje; pero para ser reconocida como «novela», es decir para destacarse de la masa de hechos de lenguaje, requiere una organización específica. La idea misma de organización indica una diversidad de unidades que se acomodan unas respecto de las otras de modo que la organización se produzca. Cada una de estas unidades se desprende del lenguaje de la novela y no podemos advertir su existencia más que en el interior de la novela y, al mismo tiempo, cada una de estas unidades es necesaria para que el lenguaje específico de la novela pueda constituirse. No se trata, entonces, de una suma sino de una integración en la que lo que se integra no desaparece. En consecuencia, podemos considerar por separado la dinámica de cada una de esas unidades —que llamamos «elementos» pues son necesarios para la organización— como si cada una de ellas se especificara a su vez para integrar mejor un conjunto. Hablamos así de «personajes», de «manera de narrar», de «tema», considerando cada una de estas categorías como articulaciones concretas —las que nuestra cultura ha sabido crear— de la necesidad de inteligibilidad inherente a nuestra relación con el mundo.

Deberíamos tal vez estudiar las variaciones que Macedonio formula o realiza de todos los «elementos»; este estudio excede lo que me he propuesto de modo que a simple título de ejemplo voy a enumerar los principales procedimientos de modificación que se le ocurren pero sólo respecto de un elemento, los «personajes». Es, por otra parte, del que más se ocupa hasta el punto de organizar toda una teoría del «personaje». Pero tal vez ahora baste una simple enumeración de las variantes, seguida cada una de las citas correspondientes:

1. El personaje no como alguien más perfecto que la realidad misma sino inexistente, único posible en la inexistencia que es la novela:

(...) he creado el único personaje hasta hoy nacido cuya consistente fantasía es garantía de firme irrealidad en esta novela indegradable a real (...) (Se trata de NEC, No Existente Caballero, Deunamor).

2. El personaje que no figura:

Como dije, nadie sabría —así quisiera haberlo conseguido el autor— que este personaje no figura... Concluida la novela se le levantó la interdicción de no ser y nos visitó como recién nacido agradecido, débil, incipiente y sin un salpique.

3. El personaje que no puede ser extraordinario en relación con el autor porque el autor no lo es:

Ya dije que el más ridículo percance al novelista es caer en encargarse de un personaje con genio, que ha de saber el autor hacer desempeñarse en conducta y poderes intelectuales.

Los novelistas que han comprendido con lucidez que en nada los desmerece adoptar la práctica literaria que yo propuse del uso de personajes prestados, escaparán a la ridiculez de la infatuación de auto-genializarse comprometiéndose a desarrollar brillante, plenamente, un personaje-genio, empeño que, como lo he probado, implica declararse genio el autor, limitándose modestos a tomar el personaje ¿Quizá-genio? ¡Pobre Quizá-genio, las novelas que te espera vivir!

4. El personaje autómatas, con cuerda para un tiempo:

(...) de introducir en la novela un personaje autómatas (que funcionara un mes, por ejemplo, a cuerda).

5. El personaje que el novelista consigue o rechaza mediante avisos en los diarios:

Deseo publicar dos cosas: un dibujo que me componga Sirio o Audivert mostrando con alguna persuasividad los agolpamientos de señoritas y caballeros a la puerta de mi casa en requerimiento de figurar como personajes de mi novela (...).

6. El personaje que ha actuado en otras novelas y muy principales y/o quiere saber a quién acompañará en ésta:

Un personaje antes de estrenarse.

—Yo deseo saber entre qué gente me veré aquí.

—Ninguna que desmerezca. La Eterna, Deunamor, el Presidente.

—Porque debe usted saber, señor escritor, que yo ya no estoy para aprender ni para enseñar a otros. Yo me llamé a veces Mignon en *Wilhelm Meister*...

—Pero si tenemos aquí a la Eterna que se llamó Leonora en Poe; y la que se llamó Rebecca en *Ivanhoe*, y también nuestra Eterna figuró en Lady Rowena.

—¿Cuándo encontraré para mí el gran novelista!— «No pasea, pues, por mi novela ni Pedro Corto, que quería leerla primero para figurar en ella —sólo es admisible en lectores que algunos no quieran empezar a leerla si no se les dice antes todo lo que ella contendrá (...).

7. El personaje que quiere poder salir de la novela cuando lo considere necesario o se le ocurre:

... ni pasea tampoco Nicolasa Moreno, que aceptaba figurar con mucho gusto si su papel le permitía salirse de la novela a ratos para ir a ver si no se le volcaba una leche que dejó a hervir...

8. El personaje como «empleado» de la novela:

En fin, Juan Pasamontes había encontrado empleo con nosotros. Quería ser empleado, no personaje de la novela; lo ponía nervioso que lo estuvieran leyendo, cosquillado por las

miradas del curioso eterno: las tuyas, lector.
Conste que el poner a prueba a mis personajes no implica dudar de los fundamentos con que cada uno de ellos vino recomendado en sendas tarjetas y fue tomado por mí...

9. El personaje que dialoga con el lector y con el autor:

Dulce-Persona: Lector, necesito tu aliento sobre esta página de desaliento. Inclínate más; es tan triste toda existencia. La Dulce-Persona hoy está triste.

—Lector: ¡Cómo trocaría mi pesadez terrena por tu levedad! ¿Por qué pensativa, Dulce-Persona?

—Porque todo sentir es triste, tal vez.

—¡Valiera mi vida para prestártela, atribulado personaje!

—Pero ya es bastante que unos a otros nos pensemos.

Lector: Perdón, procuraré enmendarme. Veré si logro desinteresarme de que la novela termine o no.

Demás lectores: Todos lo deseamos.

Autor: Me siento muy flojo, lector. Yo lo he dejado dormir a sus anchas, ahora déjeme usted dormir a mí.

Demás lectores: no molestemos al autor, Obra de arte en que se espera el fin ni es arte ni hay emoción. Sé nuevo, autor. No adules nuestras pasiones. Que esta novela no termine. No hay más momento de arte que el de plena lectura de presente.

El Presidente (interpelando al autor): ¿Qué son estos murmullos? ¿Otra página sin la Eterna? ¿Por qué no se nos muestra y actúa la Eterna, autor?..

—Yo me confundo, no sé... qué punzada horrible... ay! ¡Dulce-Persona, pudiéramos!... ¡Tengo que llorar; por favor, Dulce-Persona, dime otra vez qué sientes! ¿Cómo dijiste, Dulce-Persona?

—Habla, por Dios, di, di pronto otra vez.

—¡Oh, no, otra vez!

—El autor: ¡Qué escalofrío! Quisiera darte todas las palabras que piden y pidieran. ¡Cuánta pena! ¿Pero han podido alguna vez las palabras dar lo que ellas esperan? ¡Por suerte, al menos que no sea la Eterna quien me implore tener vida!..

—Quizá-genio: ¿Qué nos ha pasado, Dulce-Persona? ¿Qué sentías tú, qué mareo?

—Dulce-Persona: Nada... nada...

—Oh, esto ha sido una agonía de nacer, y se ha frustrado. Déjame reposar, que luego te contaré el cuento.

—Mejor no lo intentemos más; es horrible este ahogo. ¡Mejor no saber nunca lo que es la vida! Fíate de Quizá-genio, no desesperes tan pronto.

—El autor, apurado y cortante en su discurso: Qué difícil es escribir por cuenta propia, lo que se pensó mucho.

10. Personajes que no se dejan entrar en la novela:

Todos los personajes —y los lectores que se han anunciado— me previnieron que la irrupción del Chico del largo palo en la novela, sería juzgada por ellos como un «chichón de lecturas» en la frente del leer... Comprendo la advertencia si procede de padres de familia incapaces de conseguir en su casa lo que yo logro en la novela: que no la anden chicos, librarse de chichuelos, mantenerlos fuera y acuden por descanso a quien les proporcionó una lectura no andada por rapazuelos (...)

11. Personajes de otras novelas que reaparecen en ésta:

—Verdaderamente, señorita Petrona, que me gustaría poder decirle aquí, en este momento, lo que le expresé en una circunstancia semejante, en otra novela, a una joven muy parecida a usted en encantos, aunque no tales.

Es muy posible que haya más variantes que estas once y también que el contenido de cada una de éstas pueda ser vinculado con categorías más amplias; si esta vinculación se hiciera, el sistema que en el cuerpo principal de este trabajo ha ido tomando forma se vería más completo, engendrando cada uno de sus momentos, así «novela abierta» y «personaje que sale», o bien «texto a partir de la palabra ya hecha» y «personajes de otras novelas que reaparecen en ésta». Lo mismo ocurriría con los otros «elementos» que, quizá menos ricos aquí, no obstante podrían mostrar su dinamismo si intentáramos algún recuento. Sea como fuere, la riqueza de sus ideas sobre el personaje es suficientemente ejemplar y aun meramente su enumeración indica el bombardeo que ha hecho de la imagen tradicional y monolítica del personaje, una categoría indiscutible en la que el trabajo a realizar se relacionaba con los hallazgos del carácter o la gama de gestos posibles que lo enriquecieran de acuerdo con exigencias de la realidad más que con la investigación sobre su naturaleza, sus límites, sus alcances y sus funciones.

MEDITACIÓN DE LA NOVELIDAD*

Juan Carlos Foix

Ocupar uno el lado de hablar los otros que tiene la conversación. Novela escrita por sus personajes. El don de cortesía. La vocación de no hacer falta. ¿Qué hacer con lo no dicho por Esopo? Inelegancia del mucho existir. Libros para que se conozca el lector, no el autor. Entrar cada vez más afuera. Un comienzo de novela para cada uno. Enredar el hilo de un tema con el tema de otro hilo.

En Macedonio lo principal se dice al margen. Sus mejores ideas fluyen en las digresiones. Lo esencial se halla fuera de contexto. Sus composiciones muestran el centro en sus arrabales. Si tiene tema, hace de cuenta que no lo tuviera. Para que no haya asunto —dice en uno de sus escritos— no se puede ir más lejos. Quien quiera interpretarlo ha de dirigirse a lo propiamente significativo, y eso se oculta en lo insignificante. A propósito de no sé quién, con suave reproche, dícele que el lado de hablar él es el único lado de la conversación que ha descubierto. Más de una vez he pensado en el sentido de esa ocurrencia y he decidido que Macedonio, en cambio, descubrió en todo diálogo el lado de hablar los otros. De ese lado se puso él. Este sería otro aspecto de su revolución copernicana. Tan fuera del asunto como los chistes no hay nada. En ellos hablan los otros, como veremos. Los chistes, casi sin excepción, se mueven a impulsos transmigratorios; ¿Qué es decir Macedonio por el otro lado el decirle a cierto amigo «me habéis alegrado con lo que os atribuyo haberme dicho»? ¿Qué es observar que un político pusiera ronca, de tanto gritar él, a la concurrencia? ¿Qué es pensar que los personajes de una novela suya lo estén citando a

* Juan Carlos Foix, *Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Ed. Bonum, 1974, cap. IV, pp. 63-68.

él? ¿Qué es recoger de un diario un aviso que dice «ama de llaves agradable busca señor millonario», donde el concepto va de una punta a la otra sin quedarse en ninguna? Chistes de transmigración. Por eso el juglar ha pensado en una novela escrita por sus personajes.

En todo momento Macedonio ha pensado con cabeza ajena. Sus páginas, en cuanto propias, las ha borrado. De aquí surgen dos cosas: 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. Yo siempre he creído que todos los escritos de este porteño representan una meditación de la novela, pero no de la novela como tal (un género literario, etc.) sino del alma anovelada y mítica de los otros, de la novedad que guarda cada persona en su mundo interior; y que sus chistes (una autobiografía de otro, etc.) no son chistes. Por eso quiere que se escriba pocamente; que, si se lo hace, sea, a medida que se lo hace, cada vez menos; que escribiendo se desescriba; que se enrezezca progresivamente lo escrito; que se haga cada vez más tenue y ligero; que se carezca de tema; que se llegue al máximo de un hablar sin asunto; que se adelgace lo dicho hasta desvanecerse; que un escritor tenga la magnánima vocación de no hacer falta; y todo ello para que el lector, ante tan poca materia, ante prosa tan abierta e ingrátida y tan llena de intersticios pueda incorporarse fácilmente a ella, pueda sentir ya haberse incorporado y acontecer que si ella sigue ya no sea la de Macedonio sino la suya. El momento en que no se hace falta hay que buscarlo y cuando se encuentra ha de serlo tan certeramente que pase inadvertido. ¿Cómo comprender, de lo contrario, esa queja macedoniana piadosamente humorística acerca de lo muy escaso y poco que podía hacerse con lo no dicho por Esopo, y la otra, más cruda, sobre lo que el presidente Alvear no había inaugurado, pues lo inauguró todo no dejando para los otros nada? Este verdadero hidalgo de Buenos Aires se cuidó con inquebrantable bondad de no legar a los porteños de tiempos venideros un infortunio tan cruel y dilató hasta donde pudo su poco decir. Sobre tan rica y abundante escasez tenían los demás material de sobra para construir su propia novela. *Deunamor*, su personaje, muestra la frente iluminada por una vocación insigne de generosidad: el total de su no existencia, dice, mientras le dure, ha de ponerlo incondicionalmente a disposición de la novela.

En el fondo, el sutil y secreto cantor sintió como inelegante, me parece a mí, el mucho existir, a causa de que absorbería para sí mismo el de todos los demás. Para subirlo, no hay cosa mejor que enrezezar y bajar el exagerado existir de cada uno. Macedonio, suerte de policía metafísico, para conocer a los escritores los palpaba de existencia. Decirlo todo le parecía una falta al buen gusto. ¿Qué se dejaba a los otros? Hay quienes escriben hasta los silencios. Por su parte deseaba no hacerlo ni con las palabras. «Yo me esmero en cesar», dice. Pero hay algo más grave todavía: que es error grande y entero el suponer que un libro se escribe para que se conozca su autor. Es al revés: un libro se escribe para que se conozca el lector.

Ahora puede decirse sin ligereza lo que antes pudiera parecer descomedimiento: Macedonio no piensa lo que se le ocurre y no se le ocurre lo que piensa. Ambas mociones divergen y andan por diferentes calles. En no tener idea de ninguna idea suya, nadie como él para ser el primero. Le sucede lo mismo que dijo en broma haber visto en Unamuno, que «nunca escribe sobre lo que trata», y anotó de sí mismo: «Si yo pensara antes de escribir apenas se notaría». Esto es deliberado. Hay que hablar lo menos que se pueda. Alguna vez lo infundado iba a tener por fin un estupendo fundamento.

Ya no asombra que Macedonio deshaga una novela y que la termine cuando la ha deshecho del todo. Hasta ahora, escribiendo una narración todos habían ido hacia su centro; el porteño escribe un relato retirándose de él y lo da por concluido cuando ya está afuera. Este es el sentido de los innumerables prólogos que le pone a una de sus novelas, más de cincuenta. Como aún no ha conseguido salirse del todo, no tiene más remedio que hacerle otro prólogo y ponerse fuera de la historia un poco más. Aquí se presentan implicancias dramáticas.

Trátase de que es inútil el intento de entrar a la novela. Los prólogos no tienen ese objeto: tienen el de impedir que se acerque uno a ella. Lo que se consigue, y con grandes esfuerzos, es francamente extraño: *se entra cada vez más afuera de la novela*. Con ella le sucede al lector igual que con su vida. Aquí es donde Macedonio inaugura su arte de amar. Arte de escribir no hay ninguno mejor que el arte de desescribir. Se ha de contar lo que se cuenta, pero poco. El libro hará gala de una suerte de transindividualidad; ha de contener tan sólo palabras declinantes y desaparecientes, y el lector podrá, por no tener el relato y ningún acento, imprimirle el suyo; el lector se ha de quedar solo llegado un momento, y la novela, aun terminada, ha de seguir siendo leída por él, quien entonces advertirá haber estado leyéndose y se seguirá leyendo.

Esta es la proeza del apocamiento, una suerte de acto sacrificial. Hay páginas de Macedonio que *no dicen nada*, que se entregan vacías, que a lo sumo hablan para hacer presente lo que no tienen. Cuando llega a una literatura un escritor que viene con el propósito de irse es cuando ha llegado un gran escritor. Para un buen apocamiento hay que ser diestro en la vaguedad, hay que imprimir múltiples sentidos a las cosas, que los tienen; ha de caerse en digresiones; ha de tomarse por modelo al bueno de Jesús Memorias; ha de unirse el hilo de un tema con el tema de otro hilo. Y se ha de evitar la recriminación juglaresca de haber gente que vive «hasta el grado de la impertinencia»; no ha de incurrirse en pasajes siderúrgicos, como muchos de la *Iliada*, acerca de los cuales no puede creerse que el original se haya escrito en griego; ha de indicarse el lugar en que un relato no sigue; por ampliaciones se podrá cerrar un capítulo; si no puede evitarse el decir algo, ha de decirse con total ausencia de intención, como para que el lector pueda imprimirle la suya; se han de abandonar prestigiosas supersticiones, como la de querer expresar exclusivamente lo que se expresa, trampa para no expresar ni siquiera eso; hay que empeñarse en que una narración pueda leerse como quien oye llover; conviene relatar algo mientras a los personajes les pasa otra cosa; se ha de contar algo que a los lectores no les importe, aunque les interese, para que se ocupen de ellos, de su íntima, de su tenebrosa existencia; en los accesos de la novela se han de poner muchos prólogos; si las cosas se están por aclarar, hay que agregarle otro prólogo cuya visión le taparán los anteriores. Este es el arte de amar. Hay que convencer a la gente de que nadie está tan dentro de la novela como quien está fuera. El juglar es, pues, introductor de cada uno en sí mismo. Logrado su objeto, se va. «Pongo los ensueños 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». ¡Oh palabras admirables y reveladoras! He ahí la fuga poética, el mutis sacrificial. «Apago y me voy», anota el portero con intención escondidamente salvífica.

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. La cortesía transfigura la realidad. Un amigo me cuenta que recibió un día de manos de Macedonio, para enjugarse las suyas, una toalla de cuyo color de limpia ya no había memoria, pero que revisió el gesto de tan virtuosas palabras que sólo más tarde se dio cuenta del ruinoso estado de aquella prenda.

Cortesía es, por ejemplo, escribir un libro con tantos comienzos como para que el lector encuentre justamente el suyo y escriba, prosiguiendo, la estupenda novela de su vida; es recóndita que es cada uno. 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, junto a Macedonio, dícese, no se sintiera un sí mismo. Cortesía es tener ojos para ver en

cada persona la invención única e inédita que es cada persona. Aquí termina la historia de la novedad, pero reitera, al hacerlo, su único acorde: Macedonio se hizo saber a sí mismo sin que de él mismo se supiera nada, con el objeto de que en ese no saberse nada de él se supieran los otros. ¡Dichosa ciudad, Buenos Aires, que lo conoció y cuyos libros puede hoy leer!

LA ESCRITURA EN OBJETO*

Germán Leopoldo García

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

Si el éxito de un autor dependiese —como se dice— de lo que es capaz de «revelar», los textos claves de nuestra cultura deberían ser definidos por su capacidad de «ocultar» algo. Es necesario invertir esta afirmación: *Tenemos el arte —escribe Nietzsche— para que la verdad no nos haga perecer*.

Máscara de la verdad, todo arte aclamado está condenado a ser verosímil. La escritura de Macedonio, fragmentaria y dispersa, muestra demasiado: pueden festejarse sus ocurrencias, pero resulta difícil comprender este objeto astillado —imposibilidad de cualquier objeto, incluso «estético»— que llamamos su «obra». Los textos de Macedonio son una muestra —en el sentido ambiguo de una prueba— de la inadecuación radical que une y separa al sujeto del lenguaje, de sí «mismo», del otro. Esta escritura fragmentada, plural a fuerza de contradecirse, supone la dispersión de la *unidad*. El uno *significará* nada, el problema comienza en dos (dos psiques en un cuerpo, pero también dos letras en alguna relación), con todo el cortejo de equivalencia, valor y desarmonía, que esta multiplicación introduce.

Porque no hay otra unidad —otro uno— que la muerte, sólo es posible un dios *pánico*, muerto en tanto que muerte, o la fragmentación *tendenciosa* de la insistencia vacía del vivir. Esta tendencia a seguir viviendo de todo lo que vive, interrumpida por la fascinación de la muerte, pretexto un *logos* para darse un sentido, es la *condición* de esa intriga lúcida y patética que se llama cultura. El arte, la escritura, se justifican por la búsqueda de un valor de goce, surgida de la certeza de que la belleza misma no es otra cosa que un pretexto de la muerte para que la vida pueda *soportarse*.

* Germán Leopoldo García, *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975, cap. 9, pp. 138-162.

Si cuando el sujeto sabe alguna cosa, ya hay un objeto perdido, el arte consistirá en la búsqueda de una equivalencia que —en el límite— se niega a sí misma: simulacro de una esperanza es, en realidad, actividad de una espera —la de la muerte. Presencia en la ausencia, la metafísica de Macedonio no es otra cosa que el lenguaje; porque una palabra falta, todas las palabras pueden combinarse, hacer juego, sobre el fondo inefable de esta primera ausencia. No es necesario ser un obsesivo para recordar el vértigo infantil frente al cuento de la buena pipa, la diferencia consiste en que la escritura debe producir el objeto (la buena pipa), mientras que aquel juego partía de su realidad referencial. ¿Por qué nuestra época se niega a *soportar* —a pesar de soportar cualquier cosa— ese juego insensato de escribir? Lo que se ha vuelto insoportable es el lenguaje mismo, puesto que puede aceptárselo como *medio* de cualquier *fin*, como vehículo de cualquier información, mientras que su presencia *vacía* produce célebres irritaciones (también escritas).

El lenguaje transformado en fin, el lenguaje transformado en objeto: ¿no se anuncia esta *posición* de la cultura en la presencia irreductible de lo que se llama —sin saber bien lo que se dice— esquizofrenia? Pero, un poco más allá, ¿no se niega en esta *posición* el valor trascendente de cualquier intercambio? Si el sujeto —jugado en el lenguaje— juega con él, ¿no traiciona la *fe* de un posible acuerdo entre las *partes*, dispuestas a subordinarse a la lógica del todo, a los designios esperanzados de un logos? Una ética de la literatura entrará siempre en contradicción con cualquier ética¹ (política, económica, moral) puesto que toma al lenguaje como un fin, mientras que las «éticas» sólo pueden tomarlo como un medio. Mientras que la literatura subordina la relación con el otro a la articulación del lenguaje con el deseo, la ética está condenada —y nos condena— a subordinar el deseo y el lenguaje a la relación con el otro. Mientras que el *estilo* intenta grabar en el otro la lógica de un deseo, el otro intentará subordinar cualquier estilo al deseo de una lógica. ¿No es el *rigor* de crítico —de cualquier signo— el último avatar de una *demarcación* fundada en las vigiliadas de la razón?

Que la lectura de Macedonio —aquí y allí— nos conduzca a estas reflexiones no puede sorprender: su escritura está instalada en ellas desde el comienzo.

Macedonio sólo subordina su lenguaje a los *dictados* de sus fantasías, incluso de sus fantasías sobre lo que *debería* ser una estética, una política, una filosofía, una religión, una erótica, una metafísica. Nadie ha jugado más seriamente con los *restos* (filosóficos, teológicos, sociológicos, etc.) de nuestra cultura. Y sin embargo podría afirmarse que no se ha divertido lo suficiente, que la ambivalencia frente a su agresividad lo ha llevado a cierta satisfacción en el dolor que se le impuso como *condición* de su satisfacción en la escritura. Esta aporía es constitutiva de su escritura y de su vida: ¿hubieran soportado los *otros* la risa de quien se apoyaba en ellos, para ignorarlos mejor?

La máscara del «viejo entontecido y cínico» lo protegía de su propia fascinación por el dolor y de la virtual agresión de quienes sostenían su extravagancia.

Macedonio define el mal gusto como el *falsete*, «la actitud de emoción sin emoción, la subjetividad faltante». Por eso el arte se confunde con la tragedia y a quien se dice artista puede uno preguntarle «¿Cómo ha intentado usted la tragedia? Si no la ha intentado no es artista todavía». Pero la tragedia no es el dolor —lo que remitiría a la sensiblería—, sino «la violación del amor por la muerte». Fuera de la tragedia, en la que anida la muerte, sólo hay existencia *doméstica*, mañas de la palabra, falsete y mal gusto.

Pero no se trata de la muerte del amante y/o del amado, sino de «otra muerte que interviene en la tragedia, la que está en el pasado no conocido mutuamente de los que llegaron a amarse».

¹ Subvertir esta distribución es comprender que la «estética» es la asunción jubilosa de una «ética».

Desconocer el pasado del otro es desconocer la muerte que hace posible ese pasado. Los amantes deberían conocerse desde la niñez, para evitar una sombra: la del Olvido. No haber sabido antes es la posibilidad de no saber después. Puedo negar la muerte —se dice Macedonio— pero no puedo negar el olvido aunque le adjudique la calidad de un falso amor: ¿cómo puede sobrevivir el amante a la muerte del amor? Esta pregunta le parece a Macedonio más verdadera que la contraria: ¿cómo puede sobrevivir el amor a la muerte del amante?

El olvido, la separación, la muerte del amor, es la única muerte posible; el único modelo de muerte que luego proyectamos sobre la otra muerte, de la que nada se sabe. La muerte es una tragedia de los que aman, puesto que ella es la posibilidad del olvido, de una muerte del amor:

Cada Artista tendría que presentar el tejido del comercio cotidiano del amor, juego de la sombra de la muerte sobre él, los matices de la recordación imposible o de la recordación posible del pasado común, cada uno con más fineza de visión; las bonanzas, felicidades y languideces del amor; y el que se posesionara de más matices concientes del comercio del amor, de la recordación, del pesar de no haberse conocido, de la perspectiva de muerte y del primer esfuerzo del espíritu para negar la muerte, para entrar en la claridad de autonomía conciential, éste sería el mayor artista.

Detrás de éste late el modelo de otra pasión:

La pasión maternal es plena y no tiene el drama de los riesgos de bestialización por sexualidad fisiológica.

La relación madre-hijo le parece a Macedonio un modelo casi absoluto, sólo manchado por la *separación*, por el olvido —que es inevitable— y que deberá conducir al niño hacia otra mujer y a la madre hacia la «bestial» relación con el padre.

Toda declaración de amor es falsete, emoción sin emoción, porque la plenitud estaba en esa relación muda, en ese «pensar» que para Macedonio se separa del «decir». Es mal gusto decir lo que se debe pensar, así como es doméstico pensar lo que sólo debería decirse.

La tragedia, anidada en la muerte, excluye por definición «el fisiologismo sexual tan ajeno al arte y a la poesía o belleza natural».

Cuando la subjetividad entra, la muerte se apodera de la escena: *belarte*. Tender un velo sobre la muerte, hacer de ese velo el estandarte de la muerte, hacer del museo de la novela el escenario de un velorio.

La producción de Macedonio oscila entre una pérdida de sus fundamentos intersubjetivos (sus especulaciones jeroglíficas) y una estereotipia que sume en el lugar común (como lo atestiguan las «tonterías» de algunos de sus *Brindis* y de sus chistes).

En esta oscilación, en este vaivén, las palabras tratan de anudar la ausencia a un reconocimiento: postergar la publicación era encontrar en un rodeo el reconocimiento de escritor. Macedonio escribiendo era un escritor pleno, publicando se transformaba en escritor excéntrico. Conservar y escribir: ser visto en una actividad signada socialmente como valiosa (escribir), dominar mediante la presencia la reacción del otro (conversar). Pero publicar era dejar hablar a las palabras, hablarle a todos y a ninguno, más allá de cualquier control.

El texto publicado podía ser una «locura», una «tontería», un jeroglífico: Macedonio escribirá mucho sobre el sentido del escribir, pospondrá esta espera de una escritura reconocible mediante los «prólogos», que ya dicen lo que se explica que dirán después. Pro-logos: una novela a la búsqueda de su palabra, una novela que es esa búsqueda misma. Esta promoción del logos tiene su interlocutor en el más allá: mata su muerte.

Este duelo que recomienza en cada palabra remite a una *ambivalencia*:

Por lo tanto, o soy yo la nada o eres tú; los dos no podemos ser. Tu cuerpo, como el mío, son dos de mis imágenes entre miles de estados de imágenes: dos de *las* (no de *mis*) imágenes habientes; que lo que yo siento, es decir, lo que se siente, sea tuyo o mío, es ilusorio; es igual que aquí el que escribe (o siente que escribe) seas tú y el que lee yo, porque la sensibilidad no puede ser situada en un cuerpo (...).

La alternativa radical (los dos no podemos ser) se funde en una impersonalidad donde la sensibilidad es, para que ninguno de los dos sea.

Esta impersonalidad de la sensibilidad conduce a la valoración de lo visual sobre lo verbal: «el verdadero pensamiento usa las palabras para provocar las imágenes». El Deseo, la Pasión, se valen de las palabras para hacer retornar las imágenes del ausente:

Es decir, que la solución del problema sueño-realidad es para casi todos los metafísicos de todo el Misterio; para mí, la de lo más débil del ser: las Imágenes, las Formas.

La búsqueda del ausente lo lleva a concebir la existencia de un lenguaje visual, fuera del tiempo, que se vale de las palabras. Sorprende la analogía con el inconsciente freudiano: la combinatoria del lenguaje inconsciente captura las palabras del preconscious («restos diurnos») para someterlas a sus leyes, el desplazamiento y la condensación. El inconsciente produce imágenes de palabras y está fuera del tiempo. Este fuera del tiempo es la indestructibilidad del deseo, su insistencia.

El agramatismo de Macedonio, el poder metafórico de sus textos, su repulsa por el realismo, lo muestran en la vertiente del lenguaje que se articula en el eje del código contra el contexto. Metáfora contra metonimia, código contra contexto, presencia contra ausencia.

mi tesis, pues:

Ni la Conciencia ni el Mundo tienen existencia.

Ni la Conciencia ni el Mundo tienen perfil, unidad.

Por ello sus inmortalidades: Somos individualmente inmortales porque no existimos.

La *subversión* de Macedonio consistirá en la promoción de la eternidad como significante cero de una cultura que la muestra en sus estandartes, mientras afirma en su realidad las delicias de las luces de la razón y del positivismo progresista. El liberalismo de su clase le permitirá sobrevivir: su eternidad se encastrará en el narcisismo ambiente. Cosme Mariño, espiritista. Macedonio, metafísico. Ingenieros, «científico». Sobrevivir en la embriaguez vacía del status ajeno.

La eternidad de la que Macedonio habla no puede ser tomada en serio por quienes comprenden en la excentricidad al genio y en el genio una afirmación —por la excepción— de la ideología propia.

Las huellas de esta *subversión* marcarán los textos de Borges y *La invención de Morel* de Bioy Casares. Pero se trata de otra cosa. La cosa Macedoniana no puede despegarse del despliegue de sus propias huellas: la cosa es esas huellas.

La eternidad se dobla (imaginariamente) y se borra (simbólicamente) en la certeza de la muerte: «No me lleves a la sombra de la muerte / A donde se hará sombra de mi vida / Donde sólo se vive el haber sido / No quiero el vivir del recuerdo / Dame otros días como estos de la vida / Oh no tan pronto hagas / de mí un ausente. / Y el ausente de mí» (1912). Esta fecha, anterior a la muerte de su mujer, nos dice que Elena dobla otra ausencia: ¿quién es este interlocutor imprevisto que interrumpe nuestro diálogo con Macedonio y su propio diálogo con la eterna?

Hay algo temible en las palabras, hay cierto misterio en el objeto que sólo existe en su evocación, en los juegos que la fantasía tiende sobre la ausencia.

Que la escritura evoque temas que son un pretexto para el texto mismo de su interrogación, es lo que le hace producir a Macedonio sus «teorías» de la escritura. No se trata de un metalenguaje, sino de una diferencia más, de un rodeo en torno a un rodeo, de un rodeo que se provoca en su evitación.

Si toda acción es un rodeo hacia la satisfacción, todos los rodeos que la literatura produce se conectan con la satisfacción fuera de los rodeos impuestos por la realidad. La escritura es su propia realidad, porque en sus trazos los fantasmas devienen acontecimientos, fuerza material que se inscribe en la trama de la intersubjetividad. Sin el texto, una parte de esa intersubjetividad sería devorada por el fantasma: lo serio, también en la literatura, es que se trata de un chiste. Lo que se real(iza) en el texto (trans)forma la real(idad) que (con)forma.

En el juego de la diferencia que es cualquier escritura pueden recorrerse los trazos de una combinatoria cuyas posibilidades de sustitución son infinitas, sin que pueda anular por eso las huellas de la repetición. Entre la redundancia y la entropía, toda escritura marca su diferencia sobre las huellas de un lenguaje social ya *cargado*, ya sujeto a la inercia de sus propios trazos. La escritura de Macedonio es el acto de *diferir* la constitución de una obra, el desplazamiento incesante de una ausencia. La eternidad se borra en la acción misma de la escritura que la constituye: «Ella es curiosa de lo que va a contar, lectora suya, o más bien de su narrativa». La eternidad es la escritura, es lo contrario, es lo que no puede inscribirse: soporta todos los significados en tanto significante «agregado» en el lugar de una ausencia.² Este representante no representa nada, porque la representación es imposible y la primera materia que se resiste es la escritura misma. Se puede *diferir* al infinito, pero la realidad en la escritura es el intento de una unidad imposible que el nacimiento mismo escinde: «Nacer, aunque otros lo hayan hecho ya —escribe Macedonio—, en sus detalles es proeza».

Esta proeza abre el mundo de la diferencia: por eso el lector que busca la unidad en la obra se encuentra con el «espejo hilarante» que le devuelve el vacío de la avidez de su mirada. El yo que sostiene un contacto espejeante con la realidad debe ser trastocado, por eso Macedonio especulará sobre el suicidio «analéxico» que evite la muerte y el dolor de un «cosmos tan adverso a nuestro hedonismo, tan avaro o pobre de bienes, o rico de agresiones o presiones». Apelar a la —mentada— huida de la realidad no serviría para comprender la realidad de esta huida ni su diferencia con cualquier otra.

Producir una diferencia desde la vieja, hendida nada: «La nada —escribe— es ausencia de lo que fue, nunca hubo un no haber nada». No hay un centro, no hay un origen: hay la eternidad, hendidura en la nada, ausencia. El horror frente a lo idéntico habla de la escisión, traza la escritura en tanto ella difiere de la ausencia y hace que el «suicidio espere hasta tener razón». El suicidio, última diferencia posible, es la ausencia de toda diferencia, la eternidad disolviéndose en la nada:

Seré vencido, pero sólo hay un pensamiento, y es el mío, que pueda darte la respuesta entera del Misterio de tu ser y de todo ser, y algún día por ello me buscarás en los senderos de la eternidad. Te diré la palabra que sólo yo poseo y quedarás a mi lado perennemente.

La eternidad como escritura oculta la hendidura de la nada (—ausencia de lo que fue—) y graba para siempre sus huellas: «el libro vacío y perfecto», es su perfecta ausencia. «¡Quién me mostrará que nunca existió, que solo leí, que yo mismo no soy sino una sombra, una silueta en páginas!»

La escritura *suspende* el tiempo en el espacio, así como la lectura transforma su espacio en tiempo. El lector pierde tiempo en recorrer las huellas que la escritura ha sustraído al tiempo. La lectura borra el tiempo que la escritura *anuda* en sus espacios.

² No hay *expresión*, sino *impresión*: inscripción por la palabra, en la palabra.

Lo real es falta de la ausencia, mientras que para la mujer la realidad —ella misma— es ausencia realizada.

La extrañeza frente a lo real se invierte en mimetismo: cortesía, dulzura, *don de gente*. La misma oscilación: pérdida del fundamento intersubjetivo en el enredo de un lenguaje imposible, pérdida del fundamento intersubjetivo en el «vaciado» de un lenguaje común.

A la mujer no le falta nada, al varón le sobra todo porque no puede investir el mundo que se le ha vuelto extraño.

Lo visual —que implica la idea en el sentido etimológico y abre el camino hacia la comprensión del «idealismo» de Macedonio— es el fundamento del lenguaje, en tanto estructura las fantasías sobre las que el pensamiento *reflexiona* y *especula*. Si escribir era para Macedonio «transcribir imperfectamente el pensamiento», no puede inferirse de esto un pensamiento por fuera del lenguaje, sino un pensamiento en *imagen* que resista al corte de la articulación verbal.

El lenguaje traza diferencias, produce cortes en la continuidad del paisaje de la fantasía. Por eso puede afirmarse que la escritura es su imposibilidad: evita el cierre de la imagen sobre sí —demenia— creando una abertura hacia el «mundo». Simultáneamente, la escritura evita la total «realidad» que destruiría la fantasía, es decir, su fundamento *visual*.

A la mirada le falta su objeto —otra mirada: la fantasía entrar y salir, para evitar la total alucinación.

Esta reabsorción de la realidad en la fantasía es correlativa a la absorción del contexto en el código. El eje de la contigüidad deja paso al eje de la semejanza, la metonimia a la metáfora:

(...) la Metáfora es prueba de haber sentido (...) autentica un sentir porque solo el que siente puede crear metáfora.

La metáfora es, para Macedonio, sustitución de una imagen por una palabra:

(...) esas imágenes se traducen en metáforas, de suerte que la poesía vendría a ser el arte de la formulación verbal de las metáforas.

Este trabajo lleva implícito una realización de deseo:

Porque el arte ni *expresa* ni *comunica*; obtiene un sentimiento siempre de goce, siendo indiferente que su temática sea del dolor o de la felicidad (...). Creo que nadie, por su propio gusto, espontáneamente (sí por prurito de ejercitamiento pseudoartístico) consiente una escena detallada de dolor. ¿Y cómo hay quien la escriba? Quizá por lo mismo, porque no se siente nada.

En la sustitución de las imágenes por palabras está poesía cuyo goce pareciera ser el no sentir nada. Pero ello alude al dolor: el goce es la evitación del dolor producido por la persistencia —en la fantasía— de ciertas imágenes.

El arte, como «metáfora sin contexto», debe liberarse de las cadenas de la sintaxis, de las urgencias de la representación, teniendo su palabra dispuesta para el *trabajo* que las imágenes le proponen. Esas imágenes —huellas de la ausencia de lo que fue— obturan la certeza de un no-ser, de una carencia fundamental. Si el ensueño se «ilusiona» con borrar «hay que matar para vivir», ¿matar qué? Esas imágenes. Pero la mirada no puede prescindir de su objeto —esa mirada que la fantasía sostiene en el lugar de la muerte:

Siempre se me había ocurrido pensar que la Vida podía ser un sistema muy vistoso pero sin ninguna finalidad; después provisionalmente he pensado que su aspiración podía ser un monoindividuo inmortal, pero toda suposición parece desmentida por infinidad de hechos (...). Es mejor que inventar otro mito después de tantos: una teleología. Mejor decir que la vida existe como pudo no existir (...).

Macedonio, al final de su vida, se ve en el espejo de su comienzo: la vida nada es y no es la Nada:

La Vida hace lo que puede; hace de cortesana, de príncipe, de albañil, de malevo: hace todo lo que le consiente la mecánica del cosmos, lo mismo vivir que suicidarse, multiplicarse que no multiplicarse.

La realidad triunfa sobre la «idealidad»: pero se trata de una realidad vacía, la mirada sigue sin objeto: «la Vida es como sus cuerpos, fea y feroz y estúpida».

En medio de ese vacío estúpido y feroz no hay una palabra fundante, una ley que organice la realidad:

En Derecho hay problemas invencibles: el del primer diplomador, diplomado sin diploma: el de negar sucesiva e ilimitadamente la última autenticidad (el testimonio de sentencia legalizado por el Secretario, cuya firma autentica el Juez, cuya firma autentica la Cámara, cuya firma autentica la Corte, cuya firma autentica el Ministerio de Relaciones Exteriores, etcétera, etcétera).

Mediante estos problemas insolubles se llega al punto de fijación aceptado, el único que en forma retroactiva puede inferirse como supresión de causalidad, de articulación, de corte:

(...) el nacimiento, o sea, el ingresar a un mundo muy distinto al de la matriz (...) un infante, y aun un embrión, tiene tan continua y viva psique como un adulto.

El mundo del trabajo, de las relaciones causales, que se articula en el «sistema de expresión de la conciencia que es el cuerpo, sólo se justifica por el longevismo», por la tendencia a vivir de lo que vive, puesto que en él se confunden placer y dolor. La matriz es «la única referencia» *natural* —hedónica—, lo demás es perderse en la ilusión del sentido, en la conciencia de la muerte, en el cosmos, en el puro devenir de una causalidad incomprendible: «Los ejemplos afirmativos matan; la Historia Mata».

La escritura de Macedonio es una enervada en la que convergen los sueños y deseos de un sujeto con las ilusiones y carencias de una época, anudándose en un lenguaje sorprendente que se fragmenta y se organiza según *tensiones* difíciles de comprender. Ninguna señal indica la entrada o la salida de esos textos: se entra y se sale por ningún lugar. Interrogación de la muerte, sus textos se funden con el enigma que desea interrogar. Esa palabra mortal se quiere eterna y se realiza en la evanescencia aleatoria de una errancia desmedida. Capturada por la ausencia, la presencia de la escritura entra en los desfiladeros de la repetición que opone a la diferencia. Porque la repetición implica identidad, la escritura será el simulacro de lo idéntico.

Lo idéntico —eterno— se disgrega en la diferencia: cada texto recomienza en ese ningún lugar, en ese único lugar posible de la palabra escrita.

El texto que resiste a la muerte es esa misma muerte que se evoca en la repetición: la diferencia entre presencia/ausencia se anula en la palabra para resurgir en su mismo trazo. La palabra es ya esa discontinuidad que simula un *continuo* imaginario. Esa apertura del ser —la palabra— es su definitiva huida, efecto de la ausencia que niega, no hace más que desplegar esa ausencia.

La palabra se soporta antes de que uno sea el soporte de su articulación. La mediación de la palabra, la inadecuación que ella revela, preanuncia y determina la escisión decisiva entre el sujeto y los objetos de su *encantamiento*. Oculto en la palabra, el sujeto habla para nadie en ella. Pero cuando esa palabra se produce como escritura, como fundamento para nadie en ella. Pero cuando esa palabra se produce como escritura, esa piedra y huella, un cierto objeto se va construyendo. Ese objeto que el estilo construye, ese objeto de jade que es cada palabra y ninguna de ellas, nos plantea una pregunta: ¿qué objeto faltante, qué falta, es condición de la aparición de este objeto imposible?

La búsqueda de un objeto perdido –nos dice M. Mannoni– es la búsqueda de un ser perdido en un mundo sin objeto. Un objeto perdido es, también, la pérdida de un status perdido en un mundo sin objeto. Un objeto perdido es, también, la pérdida de un status perdido en un mundo sin objeto. Un objeto perdido es, también, la pérdida de un status perdido en un mundo sin objeto.

Hay ausencia del objeto y hay ausencia de la función del objeto cuya presencia, entonces, naufraga en lo irrisorio de una materialidad vacía.

Desde los griegos –pasando por los teólogos medievales hasta los moralistas sueltos del despojo actual del capitalismo– la prevención frente a la palabra es un lugar común: no vale la pena hablar, aunque la pena hable.

No vale la pena hablar, porque la pena no tiene palabras. Las sagradas escrituras, las oraciones religiosas, atestiguan la dificultad de encontrar la palabra justa para hablar con dios. Tomar la palabra es perder el código: ¿de qué servirá un código sin palabras? La escritura de Macedonio se desliza, tentando a ciegas, bajo el signo de una tentación de enmudecer y la esperanza –siempre postergada– de una palabra *justa*. ¿Cómo reconocer la justeza de una palabra, cuando la justicia depende del Otro? Un Otro cuya insistencia la palabra evoca, limita, construye, esfuma.

Macedonio escribe:

En todo el tiempo de esta novela, único tiempo de existencia artística y única existencia ésta, de jna (...)

Eterna es la palabra *eterna* cuya aparición necesita el contexto de la escritura y el pretexto del arte, según una ficción que se denuncia.

Soñé que veía un texto escrito en el aire y leía varias cláusulas u oraciones en él. Me desperté en ese momento, lo que es extraño porque no había factor, eufórico o depresivo, que me despertara; pero rectificaré diciendo que probablemente era un estado eufórico, porque continué el ensueño de ese texto verbal, entre dormido y despierto (lo que ejemplifico para confirmar la riqueza de la experiencia en este caso, como siempre lo hace, se escurrió de las mallas de una dilemática verbal como ésta: dormir-estar despierto; y estuve por un momento dormido y despierto al mismo tiempo); con gran facilidad de improvisación de cláusulas, pese a la usualmente creída perezosidad de los momentos primeros del despertar. Generalmente se supone que se sueña por malos motivos, y lo que señalo es que nos despiertan igualmente los ensueños provocados por la euforia.

Escribir: puntear un tiempo mediante las secuencias polifónicas en que la palabra se despliega cuando somete la representación –visual– a la entonación de sus voces. Esa duración del tiempo que se imagina, esa duración que la memoria quiere existente, será escandida por instantes, por cortes que evocan la eternidad. No hay suceder del tiempo, hay la ilusión de un suceder producida por el engaño de la memoria. No se recuerda una duración, se recuerda un haber sido sin tiempo. Si eternidad –en Macedonio– se opone a temporalidad, el tiempo en que la palabra se articula –el instante en que algo insiste desde fuera de ese tiempo– es la única eternidad posible.

La palabra que viene –¿desde qué lugar?– a fundirse en el bordado de un texto, constituyendo la superficie que la constituye, permanece fuera del tiempo –en el espacio–,

en tanto es el corte y el fundamento de toda *sucesión*. La palabra no sucede en el tiempo, viene a enquistarse en él para desbaratar su ilusión:

En ciertos momentos de plenitud mental olvido mi «yo», mi cuerpo, mis vinculaciones, mis recuerdos, el pasado, todas las impresiones y actos que determinaron mi alejamiento y todo el largo trayecto de evasión y distanciamiento. Parece que siempre he estado allí o que acabo de comenzar mi existencia. Pero pronto ni mi existencia misma es asunto del más leve pensamiento mío: «tiempo», «espacio», son ya nociones desvanecidas; todo ocurre sin ubicación alguna: ni próximo ni separado ni durando o perdurando, ni anterior o posterior.

El tiempo es una ilusión producida por la contigüidad de los objetos en el espacio:

El tiempo es contigüidad no estante; el Yo o sujeto es lo que se mueve para el Espacio y lo que está inmóvil para el Tiempo.

El tiempo es un efecto del espacio *ensoñado*:

El mundo, el ser, la realidad, todo, es un sueño sin soñador; un solo sueño, sólo un sueño y el sueño de uno solo, por tanto, el sueño de nadie, tanto más real cuanto más enteramente un sueño. Lo irreal, la inexistencia, es la Materia, supuesto excitante de aquel sueño: la materia, lo que nunca pudo ser, pues, no es soñable.

Este sueño que nadie sueña es la escena del mundo: el sujeto mismo es parte de esa escena, no puede representarse en ella.

No hay sujeto que percibe y objeto percibido; el lenguaje es un efecto de una cierta partición del sujeto. El lenguaje no tiene ningún poder sobre la materia que *indica*, la materia no tiene ningún poder sobre el lenguaje que la organiza. El mundo, en tanto extensión material, es inaccesible: la significación implica esta imposibilidad de lo real. El tiempo es un efecto del lenguaje que nos permite organizar una *sucesión*, mediante cortes discontinuos, que nada tiene que ver con la materialidad del mundo. Esos cortes que se organizan mediante oposiciones y relaciones, sufren la escansión de un código cuya materialidad diverge de la realidad material: «La pretensión de que todo sea significado –escribe Lacan– conduciría a la inteligibilidad absoluta».

«Lo dejo libro abierto» ha escrito Macedonio.

NOTAS SOBRE MACEDONIO EN UN DIARIO*

Ricardo Piglia

Carlos Heras habla de Macedonio Fernández, inesperadamente, en un seminario sobre el año '20. Lo conoció en Misiones cuando Macedonio era fiscal en el Juzgado de Posadas. «Habría que hacer una investigación», dice Heras, «sobre los argumentos y las acusaciones de Macedonio como fiscal. Ninguno de los reos acusados por él resultó contenido». Recordaba el caso de un hombre que había asesinado a sus dos hijas con una navaja, primero a una y dos horas después a la otra, que por supuesto estaba casi desmayada de terror, y las había enterrado en los fondos de una iglesia porque era tierra bendita. «Macedonio logró construir una acusación que hace casi innecesaria la condena.» Heras dijo que el argumento de Macedonio consistió en sostener que el hombre había matado a sus dos hijas, una de doce y otra de catorce, porque no quería verlas condenadas a repetir la vida de su madre que había terminado loca, ni la de la hermana mayor, Elisa Barrios, una conocida cancionista popular. El hombre había planeado matarse pero no tuvo valor o no consiguió suicidarse, a pesar, dijo Macedonio, de que trató de ahorcarse con un alambre de púas. El hecho de que hubiera usado un alambre de púas se había convertido en un elemento central en la acusación de Macedonio. El profesor Heras no recordaba bien los movimientos del razonamiento pero veía con nitidez, decía, la sala del tribunal y la figura enjuta y clara de Macedonio argumentando frente a un público escéptico que había ido para oírlo. El profesor estaba casi seguro de que el asesino de las hijas había sido absuelto o había recibido una pena simbólica. De un modo muy elegante Heras conectó el trabajo de Macedonio como fiscal en Misiones con los problemas de doble legalidad que se habían presentado en Buenos Aires el día de los tres gobernadores.

12-VI-62

«A Macedonio», me dice el profesor Heras mientras salimos de la facultad y caminamos por la calle 7 hacia la estación de trenes, «le gustaba evitar los contactos indeseados. Quería permanecer aparte. Creo que no le gustaba dar la mano». Por otro lado, parece que reflexionaba sobre su cuerpo más de lo que era habitual entre los intelectuales de su tiempo. «Sin embargo», dijo el profesor, «las mujeres se le entregaban con una facilidad asombrosa, sin ofrecer la menor resistencia. En fin, antes que sin embargo habría que decir», dijo el profesor Heras, «a causa de».

* Ricardo Piglia, «Notas sobre Macedonio en un diario», en *Clarín, Cultura y Nación*, Buenos Aires, 12 dic. 1985, pp. 1-3.

«A Macedonio no le gustaba hacer planes sobre el futuro ni que le llamaran la atención sobre las bellezas naturales. Ya es bastante difícil, decía, captar los verdaderos momentos eróticos.»

Mientras el tren entra en la estación y la gente se amontona para subir, el profesor me recomienda que busque en la biblioteca de la facultad el ejemplar de *Una novela que comienza* porque tiene notas manuscritas del mismo Macedonio Fernández.

4-VI-62

La edición de *Una novela que comienza* fue donada por alguien, quizá por Virasoro. Tiene una dedicatoria («A Benjamín Virasoro, patriota y metafísico, con total amistad», Macedonio Fernández) y en la última página estas notas escritas por Macedonio con su letra microscópica:

«Son hombres pequeños (físicamente frágiles) (tachado y escrito arriba: esmirriados), como por ejemplo, Raskolnikov que pesaba 58 kilos o Kant (1,60) o ese jockey japonés que vi una tarde en unas cuadreras en Lobos, con un impulso particular nacido mitad del vulcanismo y mitad de la apatía. En el campo de las relaciones sociales son perfectamente carentes de interés. Por lo común son asaz tranquilos, elegantes y tranquilos, por cierto que no pueden llevar a término todo de una sola vez. Es necesario, dicen, saber ser lento, se debe saber callar. Valéry por ejemplo se mantuvo en silencio durante 20 años, Rilke no escribió ni un poema durante catorce años, después aparecieron las *Elegías de Duino*.»

Abajo y al costado:

«Nada. El artista está solo, abandonado al silencio y al ridículo. Tiene la responsabilidad de sí mismo. Empieza sus cosas y las lleva a término. Sigue una voz interna que nadie oye. Trabajan solos, los líricos, siempre, porque en cada decenio viven pocos grandes líricos (no más de tres o cuatro) dispersos en distintas naciones, poetizando en idiomas varios, por lo común desconocidos unos para los otros: esos *phares*, faros como los llaman los franceses, esas figuras que iluminan la llanura, los campos, por largo tiempo, pero permanecen ellos en las tinieblas.»

«Knut Hamsun vivió hasta los 93 años pero terminó su vida en un hospicio. Interesante también Ricarda Huch que vivió hasta los 91 y se suicidó (Lagerlöf 82, Voltaire 84). Los viejos son peligrosos: el futuro les es completamente indiferente. Atardeceres de la vida, ¡esos atardeceres de la vida! La mayor parte en la pobreza, con tos, encorvados, toxicómanos, borrachos, algunos incluso criminales, casi todos no casados, casi todos sin hijos, casi todos en el hospicio, casi todos ciegos, casi todos imitadores y farsantes.»

En la otra página:

«Cuando el contrabandista de diamantes Oskar Van-Velde saltó desde el puente Barracas (¿o fue desde el edificio Alea?) dejó un misterioso mensaje: "A siete mil trescientos metros sobre el nivel del mar, tal es el confín de la muerte, un kilómetro más y habremos llegado. El viajero mira hacia abajo." Una buena noticia, digo yo (escribe Macedonio), ni arriba, ni abajo, el centro arruina todo, aguja magnética y rosa de los vientos fuera de cuestión, pero el conformismo crece y se refuerza. Para evitar el contagio en esta sociedad que agoniza e ignorarlas: no comprender cómo las creencias dominantes pueden ser lo que son.»

(Estas notas fueron escritas por Macedonio, según parece, a mediados de 1941.)

6-VI-65

Anoche, en Los 36 Billares, discusión sobre el estilo de Macedonio. Se trata, creo, 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. Además digo, anoche, que el escritor más próximo a Macedonio Fernández es el padre Castañeda: 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.

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.

2-XI-67

El pensamiento negativo en Macedonio Fernández. La nada: todas las variantes de la negación (paradojas, «non-sense»; 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 hipérbaton. 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. Un guitarrero. Era —dice Renzi— un guitarrero. Por eso se sacaba todo el tiempo fotos con una guitarra, no porque la supiera tocar, sino para decir, de un modo discreto, que sólo le interesaba ser un guitarrero argentino. ¿O no?», dice Renzi. «Sí. ¿Y qué mejor? Payador y guitarrero, a mucha honra.»

12-I-68

Releo el *Diario escrito en la estancia*. Macedonio lo escribió entre enero y marzo de 1938, en *La Suficiente*, de Pilar. Anotaciones cotidianas absolutamente excepcionales, mezcladas con su lectura de Schopenhauer. «Yo soy el que mejor ha sentido el asombroso desamparo de su lenguaje en sus relaciones con el pensar. En verdad, me pierdo en mi pensar como quien sueña, como quien entra súbitamente a su pensamiento. Yo soy el que conoce las delicias de la pérdida.» Nota que es una definición clave de la Eterna: la novela no narra otra cosa. En este *Diario* se entiende por qué el escritor no puede llevar sino el diario de la obra que no escribe.

2-V-71

La poética de la novela. Polémica implícita de Macedonio con Manuel Gálvez. Ahí están las dos tradiciones de la novela argentina. Gálvez es su antítesis perfecta: el escritor esforzado, «social», con éxito, mediocre, que se apoya en el sentido común literario.

Hasta que Witold Gombrowicz no llega a la Argentina se puede decir que Macedonio no tiene a nadie con quien hablar sobre el arte de hacer novelas. *Transatlántico*, novela argentina, ya es una novela macedoniana (para no hablar de *Ferdydurke*). A partir de Gombrowicz se puede leer a Macedonio. Mejor, Gombrowicz deja leer a Macedonio.

4-V-71

En 1938 se propone «publicar la novela en folletín en *Crítica* principalmente, o *La Nación*. Movimiento típico de la vanguardia: aislamiento, ruptura con el mercado y a la vez fantasías de entrar en los medios masivos. Estudiar esa estrategia (siempre fracasada) es entender la tensión interna de la forma en su novela (los prólogos didácticos). La vanguardia es un género, Macedonio lo sabía bien. Un escritor arribista, decía, es el que todavía no ha arribado. ¿No es de todos modos fenomenal que se le haya ocurrido pensar el *Museo de la novela de la Eterna* como un folletín?

Macedonio empieza a escribir el *Museo* en 1904, lo retoma en 1922 y trabaja en el libro hasta su muerte. Durante casi cincuenta años se entierra metódicamente en una obra desmesurada. El ejemplo de Musil, *El hombre sin cualidades*. Un libro cuya concepción

misma excluye la posibilidad de darle fin. La novela infinita que incluye todas las variantes y todos los desvíos; la novela que dura lo que dura la vida. El fracaso como forma literaria.

9-VII-71

En el *Diario argentino* de Gombrowicz (p. 202) descubro una nota sobre Macedonio en la que no me había fijado antes. «Hay un tartamudeo propio del lenguaje argentino que me llena de una extraña exaltación. Es un ritmo más o menos así: da, da, do, da, da, da, que es interno a las palabras mismas y no se da sólo entre palabra y palabra. Una letra con otra chocan como gujarros en una lata. 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? Si, claro, por supuesto, me contesta Mastronardi, como no, en efecto, no cabe duda, así es. ¿Quiere otro teco?»

6-VII-73

El amor como cliché narrativo. En el *Museo* la historia de la Eterna, de la mujer perdida desencadena el delirio filosófico. Se construyen complejas construcciones y mundos alternativos. Lo mismo pasa en *El aleph* de Borges, que parece una versión microscópica del *Museo*. El objeto mágico donde se concentra todo el universo sustituye a la mujer que se ha perdido. Curiosamente, varias de las mejores novelas argentinas cuentan lo mismo. En *Adán Buenosayres*, en *Rayuela*, en *Los siete locos*, en el *Museo de la novela de la Eterna*, la pérdida de la mujer (se llame Solveig, la Maga, Elsa o la Eterna, o se llame Beatriz Viterbo) es la condición de la experiencia metafísica. El héroe comienza a ver la realidad tal cual es y percibe sus secretos. Todo el universo se concentra en un «museo» fantástico y filosófico.

5-V-74

Las notas de Butos sobre Joyce me hacen pensar en Macedonio. (Desde el título: «Pequeño cruceo preliminar a un reconocimiento del archipiélago Joyce»). Al describir su lectura del *Finnegans* reproduce, de hecho, la teoría del lector del *Museo*. Una lectura salteada, parcial, episódica, suspendida. Hay relatos que provocan ese suspenso: folletines por entregas, en realidad.

Quiero decir, usan el viejo truco del folletín de suspender la lectura pero fragmentado o repetido en la misma página o condensado. El relato se entrega: el relato se desarrolla en el vacío entre una entrega y otra.

Macedonio trabaja los fragmentos dispersos de la lengua jurídica, filosófica, enterrriana, española del Siglo de Oro, barrial, de comité, traducida del alemán, y las trata como si cada una fuera un idioma diferente. En eso se parece al Joyce de *Finnegans*.

13-II-78

Larga conversación con Renzi sobre Macedonio Fernández. «Era él, por supuesto, quien le escribía los discursos a Hipólito Yrigoyen. Está comprobado», dice. Se conocieron por intermedio de Clara Anselmi. Según Renzi los une también la influencia del krausismo, que es clave en Macedonio. «Yrigoyen lo contrata por primera vez cuando tiene su polémica con Leopoldo Melo y Pedro Molina en el año '12, se le arma una fracción en el partido con Leopoldo Melo y Pedro Molina en el año '12, se le arma una fracción en el partido que se opone a la abstención larga. Macedonio le escribe toda la polémica. A partir de ahí le da su estilo a la Causa. En esos años Macedonio no publica nada. Cuando se distancia de Yrigoyen en el '22 empieza a publicar otra vez. Pero a partir de ahí el que permanece mudo es Yrigoyen. «Por ese lado —dice Renzi—, habría que estudiar los efectos de la política en la lengua de una época. Se trata, por lo demás, de una tradición nacional. A Juárez Gelman, por ejemplo, el discurso cuando asume el poder se lo escribe Eduardo Wilde y

el texto de la renuncia Ramón Cárcano. Por otro lado —dijo Renzi—, a partir de ahí Macedonio empezó a delirar con el Presidente y lo puso como personaje central en el *Museo*.»

«Pero hay otra cuestión», dice Renzi. «¿Cuál es el problema mayor del arte de Macedonio? Las relaciones del pensamiento con la literatura. Le parece posible que en una novela puedan expresarse pensamientos tan difíciles y de forma tan abstracta como en una obra filosófica, pero a condición de que parezcan falsos. Esa ilusión de falsedad —dice Renzi— es la literatura misma. El pensar, diría Macedonio, es algo que se puede narrar como se narra un viaje o una historia de amor, pero no del mismo modo.»

LENGUAJE E IDEOLOGÍA

Francine Masiello

Macedonio y Borges*

En los textos creativos, estas discusiones fueron lúdicamente abordadas por Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges, los escritores argentinos que codificaron con mayor eficacia las reglas del arte de vanguardia. Pese a que discursos mutuamente excluyentes solían invadir sus escritos, se adhirieron a una teoría de los textos que explica la conducta subjetiva en los empeños de la vanguardia y proporcionan una híbrida filosofía para realistas sociales y estetas cosmopolitas. Desde el primer número de *Proa*, que anunció el proyecto de la vanguardia, estos dos escritores discutieron allí sus propósitos para la literatura.¹ En ese número, Macedonio publicó un poema que había escrito en 1904, como enérgica anticipación de los debates de la década del veinte. En «Suave encantamiento» escribió: «Ojos que se abren como las mañanas y que cerrándose dejan caer la tarde». ¿Controla el mundo el yo perceptor dándole vida a las cosas que mira? ¿Destruye todos los fenómenos cuando lo invade la somnolencia o el sueño? Y ¿puede uno usar la razón para controlar las «cosas» observables? Respondiendo en sus últimos ensayos con el humor y la soltura que lo caracterizan, Macedonio alterna impulsos de razón y charlas intrascendentes para ridiculizar la filosofía racionalista; en el proceso se burla del valor de la sintaxis, la semántica y la gramática. Y finalmente, como desafiando las afirmaciones poéticas antes mencionadas, rechaza entonces el sistema que proporciona un modo singular de ser.

* Francine Masiello, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986, II parte, cap. III, pgr. 3, pp. 95-106.

¹ En *Proa*, primera serie, 1, n° 1, 1922, Macedonio publicó «Desperezo en blanco» y «Confesiones de un recién llegado» y Borges incluyó su famoso ensayo «La nadería de la personalidad». En subsiguientes números de *Proa*, Borges comentó los escritos de Macedonio y publicó las cartas del bardo.

² «Suave encantamiento» también apareció en *Papeles de Recienvenido*, 1929, reimpr. Buenos Aires, Centro Editor, 1967, p. 246.

Macedonio se opone en principio a los enfoques convencionales de la obra de arte. Le interesan particularmente la organización de la escritura, el modo de producir significación, y sus reglas de operación internas que determinan el acto del discurso. Suponiendo que el discurso está gobernado por reglas y orden, expone entonces distintos modos de subvertir esa coherencia aparente. En realidad, esta vigorosa ruptura es central en el estilo de Macedonio y determina la lógica de sus obras de creación al igual que la de sus anotaciones ocasionales. En «Confesiones de un recién llegado», incluido en el primer número de *Proa*, sugiere que el escritor inmerso en el juego, invierte formas de comunicación en el arte. El texto está bajo una niebla de pensamientos conflictivos, que revierten los indicadores normales para el tiempo y el espacio literarios:

En aquellos tiempos pasados tan lejanos que no existía nadie, pues nadie se animaba a existirlos por lo muy solitarios que eran para toda la gente, y además, no se podía pasar ningún rato en ellos porque carecía de presente en el cual todos los ratos están contenidos y otros además, pues como estaban perdidos en la "noche de los tiempos" no se veía dónde estaban.³

Este pasaje frecuentemente citado, pieza característica que ejemplifica de la mejor manera el anárquico humor de Macedonio, denuncia el sistema literario que ordena el pensamiento lógico; se opone también a las premisas de la representación mimética en lo impreso. Anunciando una broma contra el lenguaje y la razón que sirven al discurso comunicativo, el experimento señala hacia las posibilidades no referenciales de los signos literarios, «nada» se convierte en «algo» al propósito del arte. Este tipo de juegos de palabras lógico y lingüístico anticipa los problemas que se plantean en las filosofías burlescas de Macedonio. A veces sostiene que el «yo» es una entidad indistinguible entre otros seres; en otros casos defiende al «yo despótico» por su control de los fenómenos y la materia. Pero en todos sus ensayos pone a prueba al yo perceptor mediante el interminable movimiento del juego literario. Para ello, busca la plenitud del momento presente, en su deseo de capturar todas las sensaciones en un dominio atemporal. Esto suele reducirse a una proposición estática, dado que las sensaciones y formas en oposición invalidan todo significado subyacente y descargan el texto de historia y tradición. Además, el texto que se vincula con el presente perpetuo excluye la idea de una obra literaria orgánica condicionada por la reflexión y el orden. Es especialmente en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), una compilación de ensayos ordenados al azar y que incluye textos de 1903, donde Macedonio refunde una deforme apología de la metafísica neokantiana con una investigación apasionada del «yo». El texto está destinado a elogiar la conciencia humana colocándola en el centro del mundo fenoménico. Pero el estudio de conciencia, en el amplio sentido en que aparece en el libro de Macedonio, rechaza una historia acumulativa, el pasado o la memoria y responde sólo a instancias de tiempo aisladas o a acontecimientos particulares. Esta recíproca relación entre los fenómenos y el perceptor se repite como tema de investigación en los ensayos y ficciones de Macedonio, si bien a veces con falta de respeto por el orden y poca consideración a la lógica. En consecuencia, entramos a los textos de Macedonio con extrema cautela y desconfianza porque sus erráticas interpretaciones de la filosofía suelen subvertir la razón y la verdad.³ Macedonio retuerce

³ Macedonio Fernández, «Confesiones de un recién llegado», *Proa*, primera serie, 1, n° 1, 1922, p. 1.

⁴ *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, 1928, reimpr. Buenos Aires, Centro Editor, 1967.

⁵ Germán L. García, en *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975, comparte mi desconfianza de las confusas filosofías de Macedonio, pero críticos como Ju Ann Engelbert han tratado de tomar en serio sus escritos. Véase su *Macedonio Fernández and the Spanish American New Novel*, Nueva York, New York University Press, 1978.

las teorías del conocimiento en un lazo de ambiguas expresiones que giran entre inquisiciones pseudo-idealistas y una psicología jamesiana. De este modo, Macedonio afirma y niega alternativamente el yo como principio organizador de la realidad. A veces defiende al Ego en su rol de agente estructurador de las percepciones; en forma contradictoria, admite la libertad ilimitada de un Ego fragmentado en juego. Como lo sugiere el título de su libro, la conciencia no puede relacionarse con sólo el estado de vigilia. Por eso Macedonio rechazará muchas veces la naturaleza exclusivamente material de las impresiones recibidas por el «yo» para proteger el espacio del sueño, libre de las realidades externas.⁶ Una cantidad sustancial de ensayos apoyan este argumento, mientras que otros parecen viciar estos principios antimaterialistas. Por ejemplo, explica: «La psique es sensación –imagen y nada más–; las deliberaciones, resoluciones, juicios, razonamientos, nociones son siempre y totalmente tejidos de imágenes táctiles, visuales, etc.»⁷ ¿Dónde está, entonces, el principio organizador de la realidad? ¿Y cómo podemos definir la conciencia que genera el arte de vanguardia? Macedonio se rehúsa a responder estas cuestiones nucleares en forma directa y, en cambio, nos sorprende con una inquisición evasiva en el intersticio de la conciencia y la materia.

Desde un ámbito somnoliento hasta el estado de vigilia, relacionados por la identidad física, el yo subjetivo recorre el trayecto de las disquisiciones idealistas de Macedonio. Pero las abundantes contradicciones en su prosa (y en los escritos de toda su generación) pueden justificarse con una oración aislada, en la que Macedonio afirma su fe en la plenitud fenoménica del Ego: «Ser y presente son una sola noción».⁸ Esta afirmación sugiere la presencia del hombre en un presente ahistórico, irrefutablemente vinculado con la materialidad de las cosas, y libre de compromisos en el tiempo. A su vez, esta lógica co-referencial centraliza todos los otros argumentos que Macedonio enunciará, negando toda historia o futuro sobre los que pudiera basarse la comprensión. Por el contrario, el yo se afirma merced a su momentáneo compromiso con las huellas de la realidad, en una relación tautológica que no admite extensión ni «verdad» referencial. Dentro de cada una de estas instancias surgen «estados» de conciencia discretos, completos en su individualidad y sin continuidad que los amplíe. De este modo, no hay un despliegue de imágenes que muestre un «yo» fragmentado, ni partes de una totalidad mayor que apunten hacia un ser integral. En consecuencia, Macedonio explica al Yo objetivo como aquel cuya plenitud se coordina con las menores correcciones del tiempo, de tal modo que cada unidad individual –por pequeña que sea– asume una integridad de forma. Macedonio controla estas constantes mutaciones en cuanto emergen en el contexto del lenguaje. En «Nota atinente a Kant», también de *No toda es vigilia*, comienza a reducir todas las nociones de percepción y exterioridad –y, en verdad, toda la existencia humana– a la habilidad verbal del hablante y a la autonomía de los sistemas lingüísticos.⁹ Sin lenguaje, se niega la vida; el tiempo y el espacio cesan de transportar significación. A la inversa, sostiene que toda expresión lingüística sería un seguro indicador de existencia. La desigual organización de estos textos anuncia esta plenitud vital, brindando una múltiple sinfonía de vida orquestada por el lenguaje. Incluso parecía sugerir que el lenguaje dirige y controla al yo. De este modo, Macedonio niega una vez más la existencia de un sujeto coherente, y señala en cambio

⁶ En su ensayo «El asombro del ser. Idealismo absoluto», *Vigilia*, p. 87-90, Macedonio describe también al Yo como un «almismo ayoico» absolutamente libre de cualquier relación externa de identidad.

⁷ «La Metafísica», *Vigilia*, pp. 58.

⁸ En «La metafísica, crítica del conocimiento; la mística, crítica del ser», *Proa*, 1, nº 2, septiembre de 1924, pp. 30-34. En una versión revisada de este texto Macedonio explica: «La palabra del ser es el presente», *Vigilia*, p. 65.

⁹ «Nota atinente a Kant», *Vigilia*, pp. 139-141.

hacia un «yo» no formado que existe fuera de la historia. Dicho de otra manera, el yo viene a la existencia sólo gracias a su encuentro con la palabra. Pero Macedonio nunca explica del todo las operaciones de este lenguaje mágico. ¿Cómo, de hecho, se forma la identidad sin un discurso en sí? Lejos de resolver esta confusión epistemológica, Macedonio sólo exacerbaba estos problemas, induciendo a una caótica plenitud que se nutre del espacio del sueño. Así, Macedonio fantásticas invenciones tratan de sobrevivir más allá de las restricciones del tiempo y el espacio. El sueño le da a Macedonio una segunda ventaja dado que le permite explorar la posible no existencia del soñante. Puesto que si en el sueño, dice Macedonio, erramos por zonas de imágenes no referenciales, presionando nuestra imaginación más allá de la experiencia de lo conocido, se sigue entonces que el sueño nos acercaría a nuestra no existencia. Incluso el lenguaje del delirantes de viaje –como frases tomadas del sueño– para indicar su potencial anti-mimético y, en la medida en que este lenguaje se difunde a nuestras vidas diarias, contamina también nuestras identidades y nos amenaza con la no-existencia.¹⁰ Mediante estos ejemplos, Macedonio revierte sus argumentos anteriores e intenta dar una evidencia concluyente de nuestras vidas alternativas, ahistóricas. Así, sugiere que si tratamos de contemplar tales cosas, seguramente pertenecemos al ámbito de los soñantes. Partiendo de prolongadas discusiones de este tipo, que bordean la ambigüedad y el sinsentido, Macedonio concluye que el lenguaje literario (con sus amplios vuelos de la imaginación y sus desplazamientos metafóricos) desacreditará la realidad del ego. Libera entonces el yo literario –y con él, a la persona del autor– de su relación con la vida cotidiana y lo reemplaza por un «yo» imaginario.

No sorprende que este movimiento de vaivén en el mundo fenoménico ganase la entusiasta admiración del colega más joven de Macedonio, Jorge Luis Borges. En el tercer número de *Proa* (1923), Borges, devoto del venerable caballero de la literatura, publicó un burlón comentario a los *Papeles de Recienvenido*, de Macedonio, libro que no aparecía editado hasta 1929. El ensayo puede igualarse a una defensa de la república de las letras, dado que en él Borges compara el oficio de escritor con un acto de divina creación:

No sin alguna felicidad ha equiparado un juicio reciente el acto teológico de la creación y el arte literario que aumenta con sus realidades verbales la realidad universal. En ambos casos tratase de un alucinamiento, pues que podemos considerar el vivir como la dolorosa fábula con que se arrebató Dios a sí mismo, pluralizado en almas. Este cotejo de la deidad y el poeta ya lo emprendió con eminente metáfora Schopenhauer, señalando que la ilusión pequeña del arte hallábase enclavada en la universal ilusión a semejanza del teatro dentro del teatro que en Hamlet vemos...

En las digresiones de Macedonio Fernández, pareceme ver una fantasía en incesante ejercicio; actividad que briosamente va diseñando universos, no legislados y fatales como un problema de ajedrez, sino arbitrarios y burlones como la mejor partida de truco. Para justipreciarlos, basta ser una individualidad perfilada, impar y distinta, como tú –oh, lector!– que al igual de todos, ejerces la plausible singularidad de ser alguien.¹¹

Mientras el texto recuerda el carácter juguetón de los escritos de Macedonio, y de un modo más sugestivo, anticipa el estilo que Borges adoptará en sus obras posteriores, Borges revierte

¹⁰ En su reciente estudio *Jorge Luis Borges: Literary Biography*, Nueva York, E. P. Dutton, 1978, Emir Rodríguez Monegal se refiere a estos ejemplos como bromas deliberadas de Macedonio con la modalidad ultrafista. Yo creo, sin embargo, que sería más útil acomodar el interés de Macedonio bajo el sello más amplio de la diversión antirracionalista.

¹¹ Jorge Luis Borges, «Papeles de Recienvenidos», *Proa*, primera serie, 1, nº 3, julio de 1923, p. 2.

también la lógica de su colega como una treta con la cita literaria. En este ensayo, Borges sostiene que el escritor es un dios de la creación literaria, naturalmente privilegiado por el despliegue verbal que usa para transformar la realidad. Pero el referente teológico no es el esotérico o espiritual, sino que toma la forma de un demonio del lenguaje, como una expresión de la creación sobrehumana. De esta manera, el ejercicio literario no prueba nuestra no-existencia, como lo sostenía Macedonio, sino, según Borges, afirma la noción de un yo. En consecuencia, el arte literario, como la magia, desafía la referencialidad estable de la vida cotidiana a la vez que anuncia el triunfo de un yo como moderador entre la imaginación y el lenguaje literario.¹² Pero Borges tiene en cuenta, asimismo, el rol problemático del lector. Porque en su encuentro con los escritores artísticos, el ego unificado del lector se quiebra gracias a los textos que estudia; a la inversa, una pluralidad de textos expandirán la naturaleza singular del yo. De este modo, cada contacto con la palabra señalará necesariamente una transformación. Pero la personalidad individual del lector se confirma también por su ejercitación del juicio crítico: Mediante una compleja variedad de reacciones ante un texto literario, el lector ubica un ego pluralizado en sus diversas respuestas a cada instante del discurso. Así, Borges propone una identidad múltiple para el lector determinada por sus dispersos y variados encuentros con los textos literarios.¹³

Este yo pluralizado, en su capacidad de sujeto lector o hablante, ocupó una posición de gran importancia desde los primeros escritos de Borges. En el manifiesto ultraísta que apareció en *Nosotros* en 1921, Borges reveló los principios que fundamentaban su idea:

La personalidad, el yo, es sólo una ancha denominación colectiva que abarca la pluralidad de todos los estados de conciencia. Cualquier estado nuevo que se agregue a los otros llega a formar parte esencial del yo, y a expresarle: lo mismo lo «individual» que lo «ajeno». Cualquier acontecimiento, cualquier percepción, cualquier idea, nos expresa con igual virtud; vale decir, puede añadirse a nosotros... superando esa inútil terquedad de fijar verbalmente un yo vagabundo que se transforma en cada instante, el Ultraísmo tiende a la meta principal de toda poesía, esto es, la transmutación de la Realidad palpable del mundo en realidad interior y emocional.¹⁴

¹² Borges usó una metáfora teológica para explicar el acto creativo: «Para el creyente las cosas son realización del verbo de Dios —primero fue nombrada la luz y luego resplandeció sobre el mundo—; para el positivista son fatalidades de un engranaje», *Inquisiciones*, p. 27. Muchos críticos que lo toman textualmente, dicen que un abismo separa a Borges de sus colegas de 1920. Señalan la espiritualidad que informa a la poesía de Borges y lo separan de los escritores de poesía orientada hacia lo pictórico, icónico. Borges mismo ha contribuido a la elaboración de este mito al negar su pasado de 1920 y descartando su experiencia de vanguardia por frívola y adolescente travesura. Pero los supuestos expresados en *Inquisiciones* muestran los intereses que Borges compartió en una relativa cercanía con sus colegas. En el prólogo de *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, Serantes, 1923, incluido en la primera edición y luego suprimido, Borges mostró interés por la lírica constituida como aventura espiritual. Parafraseando a Sir Thomas Browne, escribió: «Hay, sin duda, en nosotros, un trozo de divinidad, algo que precedió a los elementos y no debe homenaje al sol», como indicando una inquisición espiritual separada de los intereses de la referencialidad. Pero en estos destellos de vida espiritual, nunca abandonó al mundo físico, material. Borges nunca expresó realmente su fe en una deidad oculta que trajese significación al mundo: su fe se orienta hacia un arte verbal que, como una fuerza religiosa, elude las interpretaciones pedestres.

¹³ En un agregado al mismo ensayo, Borges señala un cambio en la conciencia estética que modifica el texto original. Refiriéndose a un cuento budista, comienza a cuestionar la función del Ego en cuanto receptáculo de los objetos del ámbito visual. «¿Y qué si no vemos nada? —pregunta—, ¿dejamos de existir?», y contesta a su propia pregunta afirmando que el Ego no puede igualarse con el mundo de las apariencias; también niega que las apercepciones indiquen estados de conciencia.

¹⁴ «Ultraísmo», *Nosotros*, 39, n.º 151, 1921, p. 471. En un ensayo que apareció en *Cosmopolis*, también en 1921, Borges describió la metáfora como un coeficiente directo de la personalidad: «Apuntaciones críticas: la metáfora», *Cosmopolis*, 11, n.º 35, noviembre de 1921, pp. 395-402.

En esta primera declaración, Borges admite que el yo pluralizado es un generador del arte. Pero bajo la bandera ultraísta y en 1921, el poeta dirigió nuestra atención hacia la organización de un sujeto psicológico. Lo que tan adecuadamente sugiere Borges es que los fragmentos del arte determinan nuestras vidas interiores; a su vez, cada contacto con el mundo exterior confirma el sentido del ser de cada uno. Finalmente, nos incita a desacreditar esas actividades infructuosas que ni contribuyen a la construcción de un yo lector, ni ayudan a elaborar un sujeto literario.

El programa ultraísta subrayó también la importancia del «yo» literario y su conducta dentro del texto. Categorías retóricas en conflicto que también fueron empleadas por los escritores de la década del veinte, mostraron una y otra vez un interés por el «yo» literario. Sin embargo, los críticos tendieron a negar este serio interés explicando la moda ultraísta como un experimento exclusivamente formal. Mediante este tipo de razonamiento, los críticos podrían habernos hecho creer que la poesía de la vanguardia careció de un plan filosófico mayor, reduciéndola apenas a un preciosismo y una formal búsqueda de la metáfora.¹⁵ Pero el credo literario de Borges mostró que las figuras del lenguaje en la poesía estaban, de hecho, destinadas a satisfacer una búsqueda más amplia del «yo» poético. Me remito, en este aspecto, a su muy citado resumen teórico de la corriente ultraísta:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, las prédicas, y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una que ensancha así su facultad de sugerencia. Los poemas ultraístas constan pues de una serie de metáforas cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendia una visión inédita de algún fragmento de vida.¹⁶

Al llamar la atención hacia la primacía de las figuras retóricas de la lírica, Borges señala con énfasis la vía para crear un yo literario. En este credo de la vanguardia, Borges constituye el «yo» (no mencionado) gracias a una lógica contrapuesta, que repudia las tradiciones del pasado y las formas literarias obsoletas. Así, *reducción*, *tachadura*, *abolición* y *síntesis* desafían abiertamente los supuestos sobre el tiempo, el espacio y la lógica; más aún, confirman a un yo creador como la fuente de esta ruptura. La metáfora sirve también a esta rebelión mayor y satisface la ansiosa búsqueda de una voz literaria con autoridad. Como una especie de propiedad privada, posesión del poeta, la metáfora confiere una identidad única mediante el escándalo provocativo de imágenes. En este contexto, debe recordarse que el ultraísmo en cuanto programa comienza con una conquista del espacio textual y concluye con una propuesta para reformar el lenguaje. En ambos casos, sin embargo, se estructuró en torno del concepto moderno del hombre de letras, en cuya literatura estaba destinado a poner a prueba la originalidad y a confirmar la narcisista voluntad de control. En este desafío al lenguaje, el ultraísmo —explica Borges— tenía el propósito de aislar el discurso del escritor de los efectos restrictivos del lenguaje ordinario. No sólo separó el lenguaje del escritor del lenguaje convencional, sino que sus formas raras y preciosas se usaron en forma convincente para separar la producción del escritor de las actividades más vulgares del hombre. Las figuras retóricas se convirtieron, por lo tanto, en provincia del poeta triunfante, confirmando su virtuosismo como sujeto en el discurso. Es, por ello, un arte de «diferencia» el que Borges definió en su credo, señalando la autoridad del poeta mediante su desafío a la imagen y a la palabra.

¹⁵ Véase, por ejemplo, Roberto Mariani, «La extrema izquierda» en *Tiempo-Vignale*, p. X-XI.

¹⁶ «Ultraísmo», p. 468.

De manera indirecta, Borges reelabora los argumentos de Macedonio Fernández para romper la cerradura circularidad del sueño, separado del estado de vigilia. Sugiere que el texto literario se construye con abundantes objetos que a su vez despiertan al sujeto del arte y estimulan su conducta hacia el discurso. Más aún, introduce una segunda problemática en la cual el escritor asume una personalidad íntegra mediante el ejercicio de la escritura. Así, la organización de «cientos de interlocutores» de Joyce es la base de la creencia de Borges en una personalidad dominante. En la medida en que expone el arte abstracto mediante una lógica literaria de esta clase, Borges insiste en los encuentros menores del sujeto y el objeto, para constituir las propiedades del discurso. Borges trata de compaginar el sujeto y el objeto en un ámbito momentáneo dentro del arte, creando una iluminación mágica que evite las banalidades de lo real.

Podemos resumir las afirmaciones a menudo dispersas de Borges en dos teorías generales que anticipan los textos de vanguardia: en un eje, Borges defiende aquellas propiedades del texto que capturan instancias aisladas del yo, cada una íntegra en su forma; en el otro eje, que intersecta al anterior, considera que la conciencia es precondition de la escritura imaginativa, de tal modo que el yo total anticipa cada detalle del arte. Llega a la conclusión de que el texto literario multiplica el «significado» de las cosas, como ampliando la naturaleza fija del sujeto y el objeto y probando el poder del escritor. En su realización definitiva, esta inquisición comprueba la autoridad del hablante, proporcionando un análogo textual para el control que el escritor desea en la vida diaria. Estas posiciones a veces vacilantes, expresadas con mayor energía por Macedonio y Borges, infunden toda la lógica del discurso de la generación de los años veinte. No sorprende que en la constante lucha del individuo por el poder, en la vanguardia, éste se comprometa con tan extensas descripciones del yo. En verdad, ésta no es la estética deshumanizante que tan a menudo expone el discurso de la vanguardia; es que la idea de un yo literario, cultivado en el proceso de escribir, será una tendencia esencial de la experiencia de vanguardia argentina. Se manifiesta en el implacable deseo de control del artista, en su paródico discurso político, en la voluntad de poder que investirá su actitud en cuanto escritor. Al integrar la cultura de élites con la popular, y al reelaborar la idea de originalidad y fama, el discurso literario por sobre todos los acontecimientos de los tiempos modernos. El análisis de cómo este «yo» subjetivo, trazado en sus múltiples unidades discretas, adquiere primero expresión lírica y luego conforma la lógica de la ficción, ocupará el ámbito de investigación de los capítulos siguientes.

El imperativo del caos: Macedonio*

La parodia le ofrece a Mariani y a Castelnuovo una forma de resistencia parcial; tras su gozosa irreverencia, sus bromas o a veces su humor escatológico, siempre retornan a la ideología del discurso oficial al no permitir que el escritor escape, en la ficción, de la sombra de una autoridad externa. Es Macedonio Fernández quien sobrepasa tales límites del texto y abandona la ideología original para comenzar una transformación de ideas. Sus ficciones parciales y ensayos prueban esta gran revuelta, perturbando no sólo las convenciones que rigen al género, sino quebrando también el orden del conocimiento. Usa

* Francine Masiello, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986, III parte, cap. VII, pgr. 3, pp. 201-207.

la forma paródica para investigar las reglas de la historia para, a través de este proceso, proporcionar una entelequia que sirva al propósito de revisar los principios de la escritura. Lo más importante es que esto lleva a una prueba final que Macedonio impone al lector, al invitarlo a formar parte de la ficción y poner en duda la veracidad del yo.

El escritor parte de la suposición de que uno lee para satisfacer la apremiante necesidad de conocer al personaje y el transcurso de la historia; mediante las convenciones del modo realista, tratamos de seguir las «vidas» de los héroes y de hallar continuidades y semejanzas con cuestiones extratextuales. En *Adriana Buenos Aires, Papeles de Recienvenido y Museo de la novela de la Eterna*, que son sus principales obras de ficción, Macedonio anula estos supuestos populares, destruye la lógica de la representación mimética, y cuestiona el rol del personaje. Primero desnuda a sus personajes de su fuerza totalizadora en la ficción al rechazar el concepto de esencia y sentimentalidad prevalentes en el arte mimético. En lugar de un personaje completamente expansivo, solo queda en el texto, como conectivo entre los significantes, una máscara. En consecuencia, los héroes existen en cuanto puntos arbitrarios sobre un tejido de historia no lineal, carentes de dirección y motivo. Hasta sus nombres constituyen actos contra la función mimética, ya que no transportan un significado dentro o fuera del texto. De este modo, el «presidente de la novela», «el caballero inexistente», la «persona dulce que murió de amor» son sólo recuerdos parciales de alguna forma alegórica distante; lo importante es que resisten a una recuperación completa como «seres» en la narración. Privados de motivos realistas que pudiesen identificarse fuera del esquema de la ficción, los héroes maniqués de Macedonio no admiten la naturalización, y en su lugar, rotan interminablemente, como las figuras de una calecita, dirigiendo la atención sólo hacia la máquina que las pone en movimiento.²²

En este potencial anti-mimético, Macedonio organiza la base para una parodia de las convenciones del romance formalístico; cabe decir, de hecho, que tal estructura anima todos sus textos. *Adriana Buenos Aires*, escrito en 1922, constituye la evidencia más temprana de la voluntad paródica del autor; en ella, los gastados clichés de las novelas semanales reciben un golpe mortal.²³ Macedonio la llama «la última de las malas novelas» y denuncia esas convenciones miméticas que prometen orden y «vida» en la ficción. Así, el amor, la belleza, la inocencia y la seducción, en cuanto contenidos de las novelas semanales, constituyen la base para estructurar este anti-texto. Hasta sus heroínas se convierten en prototipos kitsch de las novelas comunes; en cuanto objetos de consumada belleza, atraen a los hombres de edad en la novela y generan una serie de triángulos entre los amantes y sus rivales. El número tres abunda casi como un talismán, como si se jugase con la base simbólica de las relaciones amorosas en la ficción popular y con su modo de ubicar los personajes en el texto. *Adriana Buenos Aires*, similarmente a la lógica de las novelas escritas por Wast o sus colegas, enfatiza, mediante una alta predecibilidad, los clichés arquetípicos dentro del movimiento de la novela. De esta manera, la lógica binaria, en contra del número tres, confiere un modo de la despreciable transgresión. Estas categorías para la comprensión se invocan primero en el prólogo, donde el narrador establece un ridículo diálogo entre escritores y críticos. Superlativos de alabanzas y degradaciones introducen el libro: *Adriana* es la mejor novela, la peor novela, o la primera o última de una tradición (p. 15). Los términos críticos contrapuestos señalan una forma de lectura al incluir al texto en un campo polarizado de ideales y evaluaciones.

²² Sobre la ficción de Macedonio, en cuanto texto auto-generador, véase el importante ensayo de Noé Jitrik «La novela futura de Macedonio Fernández», en *El fuego de la especie*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, pp. 151-188.

²³ Macedonio Fernández, *Adriana Buenos Aires (Última novela mala)*, Obras Completas 5, Buenos Aires, Corregidor, 1974.

Una vez más, recuerda el dualismo básico que gobierna la ficción popular, pero ahora como afirmaciones y negaciones competitivas, niegan cualquier fundamento de verdad. Incluso en la mitad de la novela, Macedonio alude a la necesidad de «valores estéticos de contraste» (p. 97) que proporcionen un sistema de lectura y de juicio del texto literario. En otra parte del libro, promete una continuación de la «mala novela» que estamos leyendo. En otra parte del libro, promete una continuación de la «mala novela» que estamos leyendo, como si quisiera enseñarnos a apreciar sus fallas mediante el contraste con un ejemplo superior (p. 239). La suma de estos ideales contradictorios lleva a un principio binario central, destinado a ordenar la narración mediante el contraste y la oposición. Para Macedonio Fernández, el «significado» es menos una cuestión de verdad que un producto de significantes yuxtapuestos que se oponen:

La Realidad es a dos luces, a dos sueños: sensación e imagen; como la Tierra vive en dos luces: solar y lunar o luz segunda, las mismas y tan diferentes en tono que solo por artificio de raciocinio causal se nos ocurrió denominarlas «luz» a ambas; por impresión llamaríamos a la de la luna memoria del día y ni aún esto sino simplemente: memoria. La noche en luz es la terrenalidad puesta en memoria (p. 223).

En este pasaje, Macedonio genera los pares de oposiciones que definen la realidad de sus textos. Según las condiciones de su lógica, Macedonio dispone su ficción como para posibilitar una lectura binaria tal que, *Adriana Buenos Aires* así leída, se actualiza. Además, la novela, como parodia festiva de la ficción romántica, está determinada por el canon de los textos que la anteceden; los personajes se miden a partir de otros personajes y hasta el artificio de la ficción se evalúa frente a un discurso no literario localizado fuera del libro. Atrapada entre la angustia del silencio y una marea de significados, la novela muestra una evidente ruptura de la ficción popular cuya cohesión interna queda perturbada.

En resumen, *Adriana Buenos Aires* trata de dos triángulos amorosos convencionales tramados entre cuatro personajes. Mientras un narrador en primera persona introduce los acontecimientos de la narración en un modo melodramático o confesional, otros narradores intervienen con diálogos populares sobre las soluciones para el amor. El resultado es un elevado ejemplo del kitsch, una reproducción y degradación del discurso de la ficción popular. Las descripciones de los personajes asumen proporciones ridículas, como lo muestra el siguiente ejemplo de *femme fatale* de Macedonio:

Forma y estaturas regulares, el hablar y ademanes firmes y corteses, sonrisa presta, trato condescendiente. Cabellera abundosa de rubio quemado, cutis limpio muy blanco, rostro de moderada amplitud, un poco fuerte por la leve acentuación ósea de buena frente, arcos frontales y maxilares, boca proporcionada de pliegue grácil, cuyas líneas de borde, cierre y comisura, por finura y por ondeadas parecen móviles al trazo de aire, alusión a que da pie su fácil agitación por movilidad del alma. Torneado y blanco cuello, como el pecho y las manos, dedos afilados, fuerte la muñeca como la garganta del pie (p. 20).

En este pasaje Macedonio explota la técnica convencional de la descripción para burlarse de su propósito mimético, pero toma en cuenta todo, desmenuzando su personaje con tanto detalle que la figura completa se ha perdido. En esta rama del realismo mimético, con su abundante detalle de la fisiología humana, Macedonio rehúsa simular la idea de vida y llama la atención, en cambio, hacia las diferentes texturas de la escritura. Este es un aspecto de desconstrucción del personaje. En *Adriana Buenos Aires*, por ejemplo, utiliza para este propósito a un estudiante de medicina al cual coloca en la posición del narrador principal. Leal a su profesión, el médico en ciernes se refiere al cuerpo humano como objeto de su detallado estudio. Recordando una vez más a los médicos de la corriente naturalista, los profesionales y sus pacientes suelen mantener serias discusiones sobre la fisiología en el

arte. El cuerpo se convierte en el lugar de todos los significados del texto, de modo tal que Macedonio pueda enfatizar la materialidad del discurso descriptivo. Nuevamente, el texto permite una broma sobre la ciencia naturalista, invitando al narrador a jugar con los principios de la observación y la prescripción. No es una coincidencia que esta «última entre las novelas horribles» trate específicamente sobre el acto de la reproducción y de la crianza de los niños; Adriana tendrá un hijo de Adolfo en la esperanza de brindar continuidad a su imagen y su nombre; Estela, la huérfana, acude a Eduardo en cuanto modelo de padre y pareja para el placer sexual. Las relaciones entre los niños y sus padres organizan el espacio del discurso, y cada héroe trata de procrear un hijo como signo dentro del texto. El modo en que Macedonio utiliza el cuerpo humano como metáfora para la (re)producción de imágenes, es una vía para afirmar la paternidad del autor sobre el texto que ha engendrado. El parricidio (como parodia) y la procreación (como invención) rodean el acto creativo, elaborando los materiales de la trama que serán los que nutren toda la creación literaria. De esta manera, el arte se describe menos como proceso abstracto que descansa en el talento del escritor, que como un relato ligado a obras previas, como hijo de un texto antecesor.

La idea de la creación a través de la parodia, bastante común en los textos de Macedonio, obliga a reflexionar sobre la producción de los signos en el discurso. El cuerpo humano, como signo principal, organiza siempre esta meditación para indicar la producción y el desmantelamiento de una imagen que se ha formado a través de la tradición literaria. En *Papeles de Recienvenido* (1929), Macedonio describe los empeños de un personaje que da su conformidad a la cirugía; la extirpación gradual de su cuerpo es tan extrema que al héroe solo le queda un pie: «El señor Ga había sido tan asiduo, dócil y prolongado paciente del Doctor Terapéutica que ahora ya era sólo un pie».²⁴ En su fragmentada descripción de los personajes, Macedonio no solo juega con los límites de la lógica, sino que obliga al lector a reubicarse a sí mismo también. En otros casos al cuerpo humano se lo identifica con una vasija destinada, en el texto, a contener o a reducir la idea de la singularidad del hombre. Ello trae a colación la autenticidad del ego unificado que es producto de textos literarios anteriores o de una refracción especular de nuestras ideas sobre un ser. En el uso que Macedonio hace del lenguaje, la imagen del cuerpo permite una serie de inversiones espaciales que crean un interludio humorístico a la vez que una tajante ruptura en la narración:

Es tan alto que podría su cabeza tropezar con su propio sombrero puesto (R., 38).

En Córdoba, donde por la elevación sobre el nivel del mar, a los viajeros de Buenos Aires el piso les llega hasta las rodillas, por falta de costumbre (R., 38).

Me dí contra la vereda... en ofensa propia: yo mismo me he descargado la vereda en la frente (R., 15).

El punto de vista convencional queda invertido; pero esto se logra por estar al héroe o sujeto considerado en la descripción como presencia material, avanzando en un acto de agresión que viola los términos de la ciudad. Este tipo de inversión constituye la típica estrategia humorística de Macedonio, pero en cuanto convención, sólo rompe los límites del discurso literario permitiendo al sujeto rebelarse contra la coherencia secuencial y la causalidad.

En este aspecto, el modelo médico que toma prestado de la ficción naturalista continúa dominando el orden temático de los descarnados textos de Macedonio. En «Cirugía psíquica

²⁴ Macedonio Fernández, *Papeles de Recienvenido*, Buenos Aires, Centro Editor, 1966, p. 129. Las referencias se incluirán en el texto, seguidas de la abreviatura R.

de extirpación» (R., 204-14), el héroe, Cósimo Schmitz, trata de liberarse de un azaroso pasado criminal. Por eso da su conformidad voluntariamente a la cirugía cerebral en la esperanza de destruir su memoria y su sentido del futuro. Como resultado de esta intervención médica, Cósimo Schmitz vivirá sin temores y sin fe, anclado en un presente eterno donde cada instante constituirá una experiencia única, liberado de las restricciones del tiempo. Metafóricamente, la narración apunta a una gran propuesta de escritura, donde los episodios de significados no relacionados pueden vincularse en el espacio del texto.

Este prolongado juego con los principios de la duplicación y de la producción, regresión e inversión, aparece con mayor evidencia en *Museo de la novela de la Eterna*, texto que Macedonio escribió en forma fragmentaria a partir de 1920 y que su hijo publicó como texto unificado en 1967.²⁵ El libro plantea problemas fundamentales vinculados con la narratividad y la imitación, y repudia la coherencia del discurso realista al develar la lógica de la acción mimética. Pero el objetivo más importante de *Museo* es su desafío al lector. Los cincuenta y seis prólogos de esta obra, sus abundantes notas y digresiones posponen toda posibilidad del lector de comprometerse con un relato en forma de narración. En cada intervalo el narrador inserta un paréntesis, no solo para recordarnos los artificios del relato, sino para romper el orden de la trama. La revisión de afirmaciones anteriores y las especulaciones sobre la tarea interfieren en la narratividad de los relatos y hacen que la fe del lector en el orden mimético se desvanezca. Además, los esbozos de los personajes evitan cualquier cualidad vital asociada con la ficción realista, y se reducen solo a una posición dentro de la sintaxis de la narración. De este modo la revisión de la forma literaria, muy aparente en *Museo*, coincide con un programa más amplio que se propone repudiar tanto la novela tradicional como sus principios de coherencia en la narración. Obligado a hallar el «perfecto no realismo» (M., 185) dentro de las posibilidades de la ficción, Macedonio expresa su profundo deseo de encontrar el texto autónomo, libre de modelos, libre de influencias y libre de obligaciones miméticas. «Dejemos que la literatura de lágrimas de cocodrilo halle al fin su muerte» (R., 176), exclama; muerte no sólo al sentimentalismo sino también al contenido y a la lógica secuencial. Contra la transmisión de información, Macedonio insiste en la técnica y la forma:

Llamo bella arte únicamente a las técnicas indirectas de suscitación, en otra persona, de estados de ánimo que no sean los que siente el autor ni los atribuidos a personajes en cada momento. Los asuntos son extratípicos; no tienen calidad artística; son meros pretextos para hacer operar la técnica... el pueril catálogo de «asuntos». Fuera de técnica no hay arte: la invención de asuntos es un juego inocuo frente a la riqueza de temas y tramas de la vida cotidiana.²⁶

Para Macedonio, la técnica se manifiesta en el interminable, trivial y contradictorio asunto que se desliza en un texto como *Museo*, y que subraya más que la continuidad de ideas, la producción de datos para la ficción y, en fin, como significantes inconexos relevados del peso de la tradición, llenan los requisitos de una acción original en la escritura anti-representacional.

²⁵ Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, Buenos Aires, Centro Editor, 1967. Las referencias se incluirán en el texto, seguidas de la abreviatura M.

²⁶ Macedonio Fernández, «Doctrina estética de la novela», *Revista de las Indias*, 19, Bogotá, julio de 1940, p. 413.

La broma de la historia: el lector como personaje*

La clasificación del conocimiento es esencial en las sagaces investigaciones de Macedonio. En general, este proceso pone en cuestión la certeza epistemológica de uno, y elimina al yo del contexto histórico en que se inscribe. Macedonio ajusta esta estrategia a su forma irracional como si fuese a crear estragos dentro y fuera del texto. En *Papeles de Recienvenido*, el narrador categoriza las afirmaciones según su grado de credibilidad. Cinco componentes se organizan dentro de la lista de Macedonio: «a) cosas en que nadie cree, universalmente afirmadas; b) cosas que nunca se saben y todos pueden saber; c) la de las insulsas e imbéciles «cosas sin ella»; el vino sin vino, o sea alcohol; el tabaco sin nicotina; d) las abundantes cosas que no hay; e) casos de «no es»» (R., 154-155). En la medida en que Macedonio juega con sistemas de creencias que gobiernan el pensamiento racional, ligando ideas que no son equivalentes, o las que compiten con la realidad, repudia también las verdades absolutas, sosteniendo que lo que conocemos está determinado solamente por la analogía y el contraste. En particular, juega con los conceptos de plenitud y nada, como si pretendiese definir toda materia y las cosas existentes mediante su opuesto. Así, el no-ser del otro, la no-credibilidad de lo que vemos, son instrumentos que sirven a reconsiderar nuestra auto-afirmación dentro del mundo moderno. En el relato corto «El zapallo que se hizo cosmos» (R., 160-163), Macedonio crea una fantasía sobre un zapallo; éste cree tanto que eventualmente devora el universo; el vegetal monstruoso absorbe al mundo dentro de sí, tragándose también a la mente perceptora que le ha dado identidad. La narración invita luego a reflexionar sobre las dicotomías del ego que se enfrenta al «otro» y a comprobar la autonomía del yo perceptor enfrentado al objeto que observa. Por lo tanto, si vivimos en un zapallo que nos ha consumido, debemos hacernos algunas preguntas sobre nuestro supuesto aislamiento y autonomía. Pero Macedonio nunca proporciona respuestas a sus lectores y se limita a subordinar su lúdica inquisición a un prolongado jugueteo con el concepto del yo.

Desde largos debates de este tipo, Macedonio nos lleva hasta la importante cuestión de la receptividad de la literatura: duda del valor de la narración y de su verosimilitud y dirige la atención al receptor potencial de esta misteriosa expresión. Así, Macedonio niega enfáticamente la capacidad referencial de sus ficciones y arrastra al lector en su interminable peloteo. En este contexto propone una serie de cuestiones: si el lector debe abandonarse en un texto antirreferencial, ¿cómo podrá entonces distinguir los límites entre el yo y la literatura? Y ¿dónde hallará el lector un espejo de sus propias actividades? Al igual que la parábola del zapallo gigante que devora a su observador, el texto absorberá al lector dentro de su amorfo ámbito confundiendo los nítidos límites que separan al sujeto convencional del objeto observado. El verdadero propósito de esta estrategia literaria no es transmitir la historia de algún personaje, ni reproducir las banales tramas del romance común; muy lejos de esto, Macedonio Fernández marca el despertar de un tipo muy particular de lector, al que ahora se invita a compartir los textos literarios en cuanto uno más de sus muchos actores. Este lector activado, precursor de alguna manera, del lector *cómplice* de Julio Cortázar, merece la atención de Macedonio, quien objeta la presencia del lector fuera del texto y provoca también sus dudas sacudiendo el orden vigente: si el lector interpreta normalmente el discurso según los códigos de la vida diaria, Macedonio procede a perturbar ese sistema y cuestionar la lógica que lo anima. Elimina las constantes que gobiernan la interpretación en la lectura, y suprime asimismo la explicación y la naturalización del ámbito de la narrativa. En su lugar, Macedonio espera arrastrar al lector

* Francine Masiello, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986, III parte, cap. VII, pgr. 4, pp. 207-209.

al espacio del texto, a una zona de lugares anti-referenciales que rechazan las identidades comunes y las analogías. Ahora el lector se abandona a esta ilusión de vértigo, entrando a la casa de la ficción como otro personaje. En lo que Macedonio ha llamado «choque de inexistencia», el lector se somete a las demandas de la ficción. Macedonio interrumpe violentamente la convencional indiferencia del lector, quebrando las barreras que separan la verdad de la historia, del arte.

Escribiendo a Germán Arciniegas, Macedonio confiesa los motivos esenciales de esta oposición sistemática:

Emocionado por mi raro hallazgo: el descubrimiento de que el «Personaje» dramático o novelístico, o el autor que es *personaje* en el poema efusivo (no en el de sólo metáforas sin contexto, exento del novelismo usado siempre en el género poema), sólo es en estos tres casos, y en todo otro imaginable, si lo hay, elemento de arte si se lo usa con la única función de hacer «personaje» al Lector. El «personaje» es toda la literatura, y esta Literatura es probablemente la única Belarte. El lector «personaje», el lector leído, es una conmoción concienzuda única; ninguna de las llamadas belartes puede dar el no-ser en vida al viviente, y ninguna conmoción sino ésta es artística, y ningún otro medio, instrumento, hay para la Conciencia misma —no por la Vida ni por la Naturaleza—.²⁷

En este revelador pasaje, Macedonio juega hábilmente con el frágil intersticio que separa lo imaginario de lo real al aislar la obra de arte de la narrativa de fácil reflexión. En el centro de este argumento está, por supuesto, la problemática figura del lector a quien se le pide dudar de su existencia en cuanto ser racional. Por añadidura, se lo invita a suspender su incredulidad, a abandonar la memoria y el recuerdo y, con todo ello, perder su deseo de verosimilitud en la representación. Es importante considerar que este lector primordial, liberado ahora de la tradición impuesta por la razón, está invitado a compartir, junto con otros personajes increíbles, un lugar en el texto. De este modo, está momentáneamente relevado de las presiones de la vida diaria para ligarse, en cambio, a un juego de la imaginación que la existencia ordinaria prohíbe.

Una y otra vez Macedonio proyecta un espacio para el cual requiere el «vértigo del lector» al que intenta obligar a cuestionar su existencia cotidiana. Refuerza este llamado mediante sugerencias llamativas acerca de la existencia de la «vida» dentro de la ficción, no gracias a la vitalidad del realismo mimético, sino por la desconcertante ironía de que pertenece al absurdo. En el prólogo final de *Museo*, el autor reafirma sus convicciones: «Insisto en que la verdadera ejecución de mi teoría novelística solo podría cumplirse escribiendo la novela de varias personas que se juntan para leer otra, de manera que ellos, lectores-personajes, lectores de otra novela personajes de ésta, se perfilarán incesantemente como personajes existentes, no "personajes", por contrachoque con las figuras e imágenes de novela por ellos mismos leída!» (M., 236). Macedonio trata de destruir en estos términos la dicotomía arte-realidad; en cuanto lectores, sus personajes se ven entonces liberados de sus roles obligados, mientras el lector externo cede momentáneamente al caos del texto. Leer, entonces, es romper la certidumbre del propio ser y cuestionar la estabilidad ontológica de este perceptor externo a la ficción. A la manera de otros escritores contemporáneos de la vanguardia internacional de la década del veinte, Macedonio usa el espacio artístico para crear una aureola de libertad atemporal. Sus invenciones en la ficción suspenden la experiencia ordinaria de recordar y desmenuzan las leyes de la causalidad para revisar las relaciones del lector con la obra de arte.

Así como la literatura paródica invalidó los textos que la precedieron, la acción contra el lector aniquiló un futuro potencial. En ella, se ejecuta una revuelta contra un orden

²⁷ Macedonio Fernández, *Epistolario. Obras Completas*, 2, Buenos Aires, Corregidor, 1976, p. 13.

estable como si se tratase de destruir todas las categorías de significación que lo atan a uno al pensamiento racional. Es así como el texto literario se propone consumir al lector por completo, para impulsar un momentáneo abandono de la memoria, del futuro y del orden. Es esta voluntad destructiva la que anima los textos de Macedonio, desviando el tema de la ficción hacia una anarquía impredecible. De este modo, Macedonio cumple con las obligaciones estéticas de las investigaciones de la vanguardia, utilizando sus a veces confusas filosofías para anunciar su desacuerdo con la forma y con las ideas. El otro lado de este programa es el descontento con el yo, la devaluación de las verdades estéticas que puede lograr el escritor de vanguardia. Estos proyectos se llevarán a cabo en la obra de Robert Arlt, para revelar el sentido de fracaso que en forma concluyente define el experimento argentino de la segunda década del siglo.

TEORÍA DE LA NOVELA*

Nélida Salvador

Dentro de las teorizaciones artísticas y literarias que elaboró Macedonio Fernández en sucesivas etapas de reflexión sobre el tema, se destaca su interés por establecer los principios básicos de la novelística que a través de su técnica exclusiva de desrealización —el personaje— se constituye en la forma expresiva más eficaz para alcanzar el logro de sus planteos estéticos. Así lo especifica en numerosos pasajes de su correspondencia personal y en las consideraciones —muchas veces fragmentarias— que dan fundamento a sus originales doctrinas.

A propósito de sus teorías sobre metafísica y arte —que considera, junto con algunos chistes, lo más valioso de su producción hasta ese momento— le manifiesta a Germán Arciniegas, en una carta de 1940, que se encontraba revisando ciertas apreciaciones sobre la novela, ya anticipadas en una charla radiofónica de 1929, y señala que a pesar de sus imperfecciones esas páginas encierran un indudable hallazgo: «el descubrimiento de que el Personaje dramático o novelístico, o el autor que es *personaje* en el poema efusivo (no en el de sólo metáforas sin contexto, exento del novelismo usado siempre en el género poema), solamente es en estos tres casos y en todo otro imaginable, si lo hay, elemento de arte si se lo usa con la única función de hacer "personaje" al Lector... Belarte va a comenzar en este siglo cuando alguno construya el personaje despersonador, desviviente, trabajando exquisitamente las situaciones novelísticas que traté de esbozar en esa conferencia».¹

Al estimar a la Belarte-Prosa como la expresión más representativa de esa literatura que aspira a provocar una verdadera «conmoción concienzuda» que no proceda de las

* Nélida Salvador, *Macedonio Fernández. Precursor de la antinovela*, Buenos Aires, Ed. Plus Ultra, 1986, cap. VI, pp. 99-110.

¹ Cf. *Epistolario*. Buenos Aires, Corregidor, 1976, pp. 13-14. Véase cap. III.

incitaciones externas, caracteriza sus elementos esenciales y da prioridad al Personaje como recurso privativo de la novela en cuanto ésta se propone plasmar un instante de «crefdo no-ser» en el que participan no sólo los personajes incluidos en su trama, sino también el Lector y hasta el Autor, que adquieren así la inmaterialidad de la ficción artística.

La actitud crítica ante los aspectos más difundidos y convencionales de la novela tradicional —que prolongaba en sus rasgos realistas o naturalistas las modalidades estéticas surgidas en Europa a fines del siglo XIX— aparece expuesta en reiteradas ocasiones por Macedonio Fernández, no sólo en este esbozo de doctrina novelística sino en extensos párrafos de su epistolario, de sus cuadernos de anotaciones y en otros trabajos correlacionados con la humorística, la pintura y la música. Esa obsesiva preocupación por deslindar el ámbito propio de la creación literaria, que se prolonga durante varias décadas, apunta sobre todo a desechar la truculencia y las arbitrariedades simplistas de las fórmulas imperantes en la materia: «Yo creo que la novela, en la contextura que hasta hoy ha tenido, la que llamaré «novela de asunto», es insostenible, infantil; y la única que puede llamarse artística es la que definiré «novela de los personajes». Fuera de la técnica, no hay arte: la invención de «asuntos» es un juego inocente frente a la riqueza de temas y tramas de la vida cotidiana».²

Todas las argumentaciones de esta «Doctrina estética de la Novela» se esfuerzan en demostrar lo absurdo de la credibilidad en esos aparentes sucesos reales que refleja el texto literario. No es fácil, sin embargo, desterrar los hábitos de lectura que buscan un mero entretenimiento en la expectativa del relato y que vuelcan la propia fantasía en los hechos triviales que únicamente aluden a circunstancias o sentimientos conocidos. La «novelística consciente» que propone Macedonio Fernández va más allá de este remedo de emociones y acontecimientos previsible y centra en la inmutabilidad del Personaje —en su capacidad de desempeñar un rol intrasferible— la máxima innovación de esa teoría, ajena a los efectismos y a los desenlaces sensacionales.

Por tal motivo considera, con cierta ironía, que «a ninguno de los agitados personajes de las novelas tradicionales le sucedió nunca nada en ninguna de las esquinas y recovecos de la más urdida trama», ya que el proceso del relato no depende de la acumulación de anécdotas intrincadas sino de la categoría «artística» de las situaciones. «A un personaje como tal —agrega— sólo puede acontecerle un suceso, y toda la literatura y toda la técnica del arte de las novelas debe correr, debe dedicarse a que le suceda ese único acacamiento posible. Los personajes tienen existencia para un solo suceso: lo único que puede acontecerles como tales, pues en todo lo demás están solamente representando a tal o cual persona humana, que es a quien le pasa todo».³

En ciertos casos excepcionales —como el que establece Cervantes en la segunda parte del *Quijote*—, el protagonista de una obra pasa de la ficción a la realidad y al corporizarse en ser viviente, que juzga su propia actuación en la historia, hace tambalear la seguridad del lector que llega a sentirse tan irreal como los personajes novelescos. «Este estado de ánimo, el marco de la personalidad en el lector —observa con agudeza Macedonio Fernández—, sólo la literatura (la intelectualista, no la científica) puede darlo, y es el primer hecho de la técnica literaria... En suma, una novela es un relato que interesa sin que se crea en él y retenga al lector distraído para que opere sobre él, de tiempo en tiempo, la técnica literaria, intentando el marco de su sentimiento de certidumbre de ser, el marco de su yo».⁴

Paralelamente, planeaba por ese tiempo Macedonio Fernández la publicación de dos novelas que serían la elaboración práctica de sus novedosas teorizaciones y, aunque ese

² Cf. *Teorías*. Buenos Aires, 1974, pp. 254.

³ Cf. *Teorías*, p. 257. Véase caps. II y III.

⁴ Cf. *Teorías*, p. 258. En un pasaje anterior de este texto, acota Macedonio que el *Quijote* «es la más grande de las casi-novelas, ya que en una misma obra máxima de arte no consciente se inauguró la prosa técnica o consciente» (p. 257).

propósito no llegó a concretarse hasta después de su muerte, está ligado indisolublemente a toda su problemática creadora. En su denso estudio preliminar a la segunda edición de *Papeles de Recienvenido* (1944), Ramón Gómez de la Serna incluye una nota autobiográfica que Macedonio le había enviado poco antes donde, refiriéndose a su trayectoria de escritor, que un lapso de treinta años de silencio para que renaciera el impulso de escribir otros libros: el tomo de *Una novela que comienza* y, de pronto, antes de que se retire el público a éste, *Continuación de la Nada*, la última novela mala (*Adriana Buenos Aires*) y la primera novela buena (*Eterna y Dulce-Persona*), que aunque se venderán juntas y por un solo precio, clasificadas de gemelas, no serán la Doble Novela que según mi doctrina novelística constituye o contiene el único procedimiento por el cual puede realizarse plenamente la novela de Belarte Conciencial digna de la ulteriorizada conciencia contemporánea.⁵

Algunos antecios de ese proyecto narrativo y de sus originales planteos teóricos se conocían ya a través de aisladas publicaciones periodísticas y de varios capítulos de *Una novela que comienza* (1941) que, con ligeras variantes, quedarían luego incorporados a *Museo de la novela de la Eterna* (1967).⁶ La aparición de esta obra ha permitido, aunque tardíamente, participar por fin con plenitud de esos atisbos sólo parcialmente entrevistados en prólogos inconexos y planificaciones nunca resueltas en su totalidad. En la *Advertencia* a esa edición, tantas veces prometida, aclara Adolfo de Obieta: «El autor había imaginado, como dice en algún prólogo, inaugurar el «género de la novela mala» (*Adriana Buenos Aires*). No se trata tanto de una diferencia literaria como metafísica: la radical diferencia ontológica entre los personajes de una y otra, entre el personaje clásico que es una mera persona de vida (escrita o leída) y el nuevo personaje que no pretende ser más que persona de arte (aunque a veces con pujos de vida), pero de un arte con trascendencia conciencial, como se expone en ciertos textos... Acaso jugaba a los prólogos, jugaba a los títulos, jugaba a la novela —en general muy seriamente—; y tal vez jugó tanto que otro juego aparentemente superior hizo que el juego del autor con sus personajes y el lector quedara interrumpido».⁷

Del cotejo de sus especulaciones teóricas con el desarrollo efectivo que ofrece ese modelo novelístico surge la confirmación definitiva de que todos sus planeamientos estéticos están resueltos y corroborados por su experiencia narrativa. Como ya lo dejaban percibir los recursos utilizados en *Una novela que comienza*, el avance del relato se posterga indefinidamente a partir de las interferencias del autor y las continuas digresiones acerca del propio novelar que encierran los sucesivos prólogos que componen el texto. Esto provoca además una constante interrelación entre el plano real, donde están situados autor y lector,

⁵ Cf. Prólogo a *Papeles de Recienvenido; Continuación de la Nada*. Buenos Aires, Losada, 1944, p. 15. En el prólogo «Lo que nace y lo que muere» explica Macedonio que escribía estas novelas simultáneamente: «Es cierto que he corrido el riesgo de confundir alguna vez lo malo que debí pensar para *Adriana Buenos Aires*, con lo bueno que no acaba de ocurrírseme para *Novela de la Eterna*, pero es cuestión de que el lector colabore y las desconfunda» (*Museo de la novela de la Eterna*. Buenos Aires, Corregidor, 1975, p. 11).

⁶ Cf. «La nueva obra literaria de muy próxima publicación en cuya tapa se leerá *Novela de la Eterna y la Niña de Dolor Dulce-Persona, de un amor que no fue sabido*, dedicada al lector saltado» (*Revista Columna*, a. 2, n.º 11, marzo 1938, p. 33-38); «Prólogo del *Museo de la novela de la Eterna*: El hombre que fingía vivir» (*Huella*, Buenos Aires, n.º 1, 1941, pp. 10-13); «Dos de los 29 prólogos de la obra *Museo de la novela de la Eterna y la Niña de Dolor Dulce-Persona de un amor que no fue sabido*» (*Revista de Indias*, Bogotá, n.º 53, mayo 1943, pp. 203-210).

⁷ Cf. *Museo de la novela de la Eterna*. Buenos Aires, Centro Editores de América Latina, 1967, pp. 5-6. Véase también su «Advertencia previa» a *Adriana Buenos Aires; Última novela mala*. Buenos Aires, Corregidor, 1974, pp. 7-8, obra que complementa —dentro de un esquema narrativo ortodoxo y anecdótico— la original propuesta novelística de Macedonio.

y el ámbito de la ficción donde se perfilan los personajes. De ahí que la oculta funcionalidad de los Prólogos sea la de aparecer como el pórtico de ese «hogar de la no-existencia» o «novela de las cosas clausuradas» —según la denominación usada por Macedonio Fernández—, donde la eternidad urde la inasible trama en la que sólo «somos un soñar sin límites».⁸

Por otra parte, puede apreciarse cómo a lo largo de estos prólogos se desenvuelve una verdadera teoría novelística que retoma y amplifica con insistencia los conceptos renovadores ya sostenidos en sus doctrinas estéticas y que ponen énfasis en varios objetivos tendientes a destruir los envejecidos cánones de la tendencia realista:

1. Desestimar el asunto como elemento anecdótico y extraliterario, carente de originalidad y dotado de un simple valor instrumental, subordinado a la ejecución técnica.

2. Rechazar la copia de la realidad, los efectos meramente descriptivos, el detallismo superfluo y la reproducción mimética de situaciones que corresponden al área de las actividades cotidianas.

3. Cuestionar los estados alucinatorios que provocan en el lector los hechos ficticios que se desarrollan en la novela, al punto de interpretarlos como verdicos y considerar a sus protagonistas como personas vivas y sufrientes.

De esta posición decididamente antirrealista surge una nueva perspectiva crítica frente a la novela cuyas bases residen en la participación activa que habrá de cumplir en ella el Personaje para quebrar los efectos de alucinación que produce la narrativa convencional en el ánimo de los sugestionables lectores. Descartada la caracterización de los personajes, sus cualidades morales o sus rasgos físicos, interesa particularmente su eficiencia artística, vale decir, la función que desempeñan en la organización interna del relato.

Ateniéndose a esa finalidad de lograr una narrativa estrictamente concienzuda, que sólo se apoya en los estados emocionales de los personajes, establece Macedonio diversas gradaciones en sus posibilidades de actuación dentro de la trama novelesca. En el prólogo titulado *Novela de los personajes* fija sus intenciones preliminares en ese sentido: «He confiado, con cuidadosa selección y sabiendo cómo se habían conducido en otras novelas, a los siguientes personajes el desempeño de la mía. Los he adoctrinado en todo lo que la "persona de arte" debe atender, les he hecho leer mis prólogos, estudiosos de Estética... Todos los personajes están contraídos al soñar ser que es su propiedad, inasequible a los vivientes, único material genuino de Arte. Ser personaje es soñar ser real. Y lo mágico de ellos, lo que nos posee y encanta de ellos, lo que tienen sólo ellos y forma su ser, no es el sueño del autor, lo que éste les hace ejecutar y sentir, sino el sueño de ser, en que ávidamente se ponen».⁹

Después de insistir en su prédica antirrealista —contra ese falso acto de narrar que apenas es imitación de vida— señala Macedonio más adelante: «Fantasía constante quise para mis páginas, y ante lo difícil que es evitar la alucinación de realidad, mácula del arte, he creado el único personaje hasta hoy nacido cuya consistente fantasía es garantía de firme irrealidad en esta novela indegradable a real: el personaje que no figura, cuya existencia en la novela lo hace fantástico respecto de la novela misma, como el mundo, el ser, nos parece real porque hay ensueños. A él le encomiendo salvar la fantasía aquí, si todo falla; al Viajero que en la misma vida quizá no existió nunca, pues no creo en los viajeros. Los dos sentimientos que definen al Viajero de calidad son la facultad y desco de olvidar y el desco de ser olvidado».¹⁰

⁸ Cf. Prólogo de *Musco de la novela de la Eterna*. Buenos Aires, Corregidor, 1975, pp. 11-13. Véase César Fernández Moreno: «Belarte Concienzuda: realizaciones», de su libro *El existidor*, Buenos Aires, Estudio Entelman, 1976, pp. 44-63.

⁹ Cf. *Musco de la novela de la Eterna*, Buenos Aires, Corregidor, 1975, p. 42.

¹⁰ Cf. Obra citada, p. 43. Véase Gerardo Mario Goloboff: «El uso sabio de la ausencia en la aventura intelectual de Macedonio Fernández» (*Revista Iberoamericana*, n.º 130-131, enero-junio 1985, pp. 167-175).

En otros pasajes de estos prólogos —que no mantienen un ordenamiento estricto porque, según confiesa su autor, son «inquietos y mudables»— prosiguen las consideraciones acerca de los personajes, tema casi excluyente de la Doctrina novelística. Se los presenta, se los hace entrar en el texto, se piden «prestados» a otros relatos y hasta se los cuestiona por su excesivo realismo, como ocurre en el prólogo *Dos personajes desechados*, donde se enumeran además todos los personajes que figurarán en la novela: «Personajes efectivos: Eterna, Presidente. Personajes frágiles, por vocación de vida, porque creen que serán felices: Quizagenio, Dulce Persona. Personaje de la *Inexistencia* (con presencia): Deunamor. Personaje perfecto, por genuina vocación, contento de ser personaje: Simple. Personaje de *Fin de Capítulo*: el Viajero. Personaje de la *Ausencia* o la Ausencia-Personaje: El Hombre que fingía vivir. Personaje relámpago y teórico: Metafísico. Personaje Impedido y Candidato a Personaje: Federico, el Chico del Largo Palo. Personaje Ignorado (única celebridad que se contiene en la Novela). Personaje con el ser de *ser esperado*: Amada de Deunamor. Personajes por Absurdo: el lector y el autor. Personajes desechados ab initio: Pedro Corto y Nicolasa Moreno».¹¹

Al cerrar esta detenida clasificación, agrega Macedonio Fernández en una especie de síntesis estimativa: «Nuestros personajes son una "población heterogénea" de pretendientes, ignorados, aludidos y efectivos personajes de la novela: aun hay los personajes variables de figuración y otros actuando con nombres diferentes. Y a más el personaje de la no-existencia. Y hay afuera el personaje que sueña con la novela y el personaje con quien la novela sueña».¹² Resulta fácil advertir que su intención es introducir al espacio novelesco seres de ficción que se distinguen por su fugacidad o su inconsistencia —Eterna, Deunamor, el Viajero, Dulce-Persona— y que si en alguna ocasión participan de los acontecimientos habituales fuera de la novela, lo hacen para que el lector tome contacto con ellos —no sólo como receptor-leyente— y se incorpore a su vez al texto como un personaje más, susceptible también de ser leído por eventuales lectores.

Esta actuación del lector como personaje es equivalente a la que mantiene el autor —en cuanto «personaje por absurdo»— a partir de sus diálogos, acotaciones y una constante intrusión en el discurso narrativo. De esas interrelaciones —infrecuentes en la literatura tradicional— entre autor, lector y trama novelesca procede la abolición de los límites normales del relato que predomina en el «no seguido escribir» que pone en práctica Macedonio Fernández.¹³ La discontinuidad, la ausencia de plan y de estructuras fijas crean esa novela sin sucesos que como opina acertadamente Alicia Borinsky: «Quiere sustraer a sus personajes del tiempo, colocarlos en una dimensión sin transcurso. Formula la necesidad de una textura literaria que siga sólo sus leyes internas».¹⁴

La autonomía del lector que participa activamente en la elaboración de la trama, en colaboración con el autor, asume proyecciones inusitadas y desde sus múltiples funciones —«lector seguido», «lector saltado», «lector de tapas», «lector mínimo», «lector de vidriera»— contribuye a intensificar las dilaciones y desvíos de la siempre inacabada narración. Quizá la intención de Macedonio Fernández fue encerrar en esa profusa red de matices expresivos, donde se fusionaban la realidad y la invención, la atmósfera lúcida de la eternidad: «La escuela artística que ha de dominar pronto, al reinar la máxima severidad de arte, cultivará únicamente la novela en estados, un como melodismo sin música del sucederse los estados que transuntan los capítulos, una como metáfora de lo que se sintió

¹¹ Cf. *Musco de la novela de la Eterna*. Buenos Aires, Corregidor, 1975, p. 85. Véase acerca de este tema: Noé Jitrik: *La Novela Futura*. Buenos Aires, Estudio Entelman, 1976, pp. 170-174.

¹² Cf. Obra citada, p. 87.

¹³ Cf. Agnes y Germán Gullón: *Teoría de la novela*. Madrid, Taurus, 1974.

¹⁴ Cf. «Macedonio: su proyecto novelístico», *Hispanamérica*, n.º 1, julio 1972, p. 42.

en cada tiempo de la novela. La prosa será, como la música, sucesión de estados sin prolijidades de motivación.¹⁵

Sin desconocer los antecedentes renovadores que pudo tener a su alcance Macedonio Fernández en esa empresa casi inabarcable de sustituir el mundo real por la mágica irrealidad de la ficción literaria, es preciso admitir que su ambicioso experimento narrativo excede ampliamente las innovaciones emprendidas por esa época con la corriente objetivista de los esquemas narrativos que se produciría después de 1950 con la corriente objetivista y «le nouveau roman» cuyos avances pusieron en evidencia la crisis de la novela ya preanunciada varias décadas antes por Ortega y Gasset.¹⁶ En este sentido Macedonio Fernández resulta el más auténtico precursor de los intentos paradójales de la «antinovela», centrados en la interposición del impulso de escribir y la angustiada interrogación del autor sobre su propia escritura: «Las obras más interesantes de la literatura novelística actual tienen un rasgo común: el de cuestionar, en su mismo desarrollo, la forma de la novela. Todos sus elementos habituales están reunidos (un tema, personajes, un decorado, una acción), pero finalmente la novela no se pone en movimiento. Se trata de novelas paralizadas, construidas sobre la imposibilidad de escribir una novela, que nos cuentan, en resumen, lo que pasa o lo que podría pasar en la mente del novelista antes de que la novela comience.»¹⁷

Si bien sus planes son más vastos e intrincados que su realización concreta, basta asomarse a las páginas de *Museo de la novela de la Eterna* para comprender que la propuesta narrativa que nos ofrece supera todos los esquemas heredados —aun los que profeñan de la divulgación de las técnicas psicoanalíticas—¹⁸ y muestra posibilidades de enorme trascendencia ulterior en su interpretación del hecho literario como un orbe autónomo e independiente de la realidad inmediata. Al fundir en un solo texto el discurso novelesco y el teórico rompe las convenciones de la verosimilitud y el relato lineal de los acontecimientos, conformando así una narración polifónica en la que se entrecruzan, en imprevisto juego de intertextualidad, las voces del autor —crítico y protagonista al mismo tiempo—, del lector, de los personajes y hasta de la propia Novela.¹⁹

Aunque esta conjunción de factores disímiles parezca sorprendente, no hace más que corroborar las proposiciones metafísicas de Macedonio Fernández, expuestas en su primer intento creador —*No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928)— ya que este espacio cerrado e intemporal que pretende fundar con el Personaje novelesco, no es otro que el ámbito del «ensueño» a que aspira Deunamor el No Existente Caballero. En esa zona de inalterable eternidad que albergan los límites ambiguos del lenguaje literario, se cifra la única posibilidad de permanencia que puede resguardar nuestro desgate vital y las irreversibles contingencias del olvido, vacío tenaz y destructor que para Macedonio es la muerte total, «la muerte más temida».²⁰

¹⁵ Cf. «La novela en estados», *Museo de la novela de la Eterna*. Buenos Aires, Corregidor, 1975, p. 263.

¹⁶ Cf. René Marill Albérés: *Histoire du roman moderne*. París, Albin Michel, 1962. Alain Rabbe-Grillet: *Pour un nouveau roman*. París, Gallimard, 1963.

¹⁷ Cf. Bernard Pingaud: *La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda*. Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968, pp. 15-16.

¹⁸ En un párrafo de su *Doctrina estética de la Novela*, al referirse al *Quijote* como genial anticipo de la nueva novelística, Macedonio considera a esa obra «mucho más psicológica que las menudencias de psicoanálisis de los novelistas del monólogo interior» (*Teorías*, p. 258).

¹⁹ Cf. Julia Kristeva: «Discurso científico en el espacio del lenguaje poético», de su libro: *Semiótica*. Madrid, Fundamentos, 1978, p. 76 y siguientes.

²⁰ Cf. *Museo de la novela de la Eterna*. Buenos Aires, Corregidor, 1975, p. 43.

LITERATURA Y ETERNIDAD*

Alicia Borinsky

En su teoría del humor Macedonio habla de la necesidad de crear un absurdo por medio de la palabra pura, sin alusión a situaciones de la realidad; en la novelística propone la carencia de argumento y personajes-copia. Trata de elaborar un universo del lenguaje autosuficiente. Esto no implica, en cambio, que el autor se encuentre satisfecho con la mera ejecución de la obra:

Dignifico esta busca por la Pasión, sin la cual ni vida ni buscas son deseables. Y por dignidad de ella he logrado en armarme de máxima información; creo que mayor prolijidad de estudio no se ha dado, más preparación calma, autocrítica. Es una reflexión abrumadora la que ahora tiene que asediarme: pues la certeza de eternidad personal la poseo ya al instaurar esta investigación encaminada sólo a la busca de la eternidad corporal, sin la cual la Compañía cesa: el amor, el Recuerdo quedan en ambos y, aun más lacerante, la certeza del existir ocultado de uno y otro, sin esperanza de Noticia y Reconocimiento.

Espero que el Hombre de Suprema Desventura se dé, solo, a la certeza de eterna existencia de la amada, la que sólo podemos tener por permanencia, eternidad tanto de la figura espiritual como de la figura física personal. Pero, también, asumo el compromiso de seguir buscando esa certeza para otros (*MNE*, pp. 37-38).

Las motivaciones de Macedonio Fernández pertenecen a un terreno extra-artístico. Pretende que sus lectores se evadan del tiempo, consigan la eternidad:

Soy el imaginador de una cosa: la nonuerte; y la trabajo artísticamente por la trocación del yo, la derrota de la estabilidad de cada uno en su yo (*MNE*, p. 34).

La intención de escapar del tiempo da unidad a su teoría del humor y a su novelística. Es también la fundamentación de su estética de la nada. En primer lugar veremos el papel que su peculiar humor cumple en este intento.

Humor y lector comprometido

Como hemos visto, el papel que cumple el absurdo humorístico es el de comprometer al término que queda excluido en el chiste realista: el lector o escucha. Éste cree en un imposible, sufre «un resbalarse de sí mismo» (*MNE*, p. 35). Este cambio lo prepara para

* Alicia Borinsky, *Macedonio Fernández y la teoría crítica*, Buenos Aires, Corregidor, 1987, pp. 77-106.

admitir la posibilidad de nuevos mundos. En la novelística que queda formulada a través de los prólogos de *Museo de la novela de la Eterna* se habla de la creación del lector fantástico, el lector artista. Al convertirse en personaje el lector abandona su identidad personal, su yo. Al cumplir simultáneamente el papel de autor se hace responsable por la creación de una lógica. En estos papeles que asume el lector veía Macedonio Fernández una de las funciones más importantes de la obra de arte. A diferencia de otros fines que los de su sostenía que el arte debe ser autosuficiente y no proponerse otros fines que los de su propia ejecución, Macedonio aboga por un arte igualmente puro que sirva a un fin ulterior. Macedonio Fernández quiere comprometer al lector en una búsqueda que se hace a través de las palabras, pero que no se agota en ellas:

Nótese que hay una verdadera posibilidad en el adosamiento de la doble trama, por el que obtendría mediante una alquimia concienzuda una asunción de vida para el personaje-lector, con vigorización de la nada existencial del personaje-leído, que es mucho más personaje por ello, que acentúa su franco no ser con un énfasis de inexistencia que lo purifica y enaltece lejos de toda promiscuidad con lo real; y al propio tiempo repercute la asunción de existencia del personaje leyente en el lector real, que por contrafigura se desdibuja de existencia él mismo (MNE, pp. 236-237).

Trata de variar la naturaleza del lector. O mejor dicho, cuestiona aquello que el lector vive como naturaleza propia: su identidad personal y finita:

Es muy sutil, muy paciente, el trabajo de quitar el yo, de desacomodar interiores, identidades. Sólo he logrado en mi obra escrita ocho o diez momentos en que creo, dos o tres renglones commueven la estabilidad, unidad de alguien, a veces, creo, la mismidad del lector. Y sin embargo pienso que la *Literatura no existe porque no se ha dedicado únicamente a este efecto de disidentificación*, el único que justificaría su existencia y que sólo esta belarte puede elaborar. Quizás la Pintura o la Danza pueden también intentarlo (MNE, p. 35).

El efecto que Macedonio quiere lograr es la confusión del lector. El instrumento que propone para conseguirlo es el absurdo, la creación de incongruencias. Borges ha practicado asiduamente la incongruencia que Macedonio Fernández propone. Las obras que firma con Adolfo Bioy Casares bajo el nombre de Bustos Domecq son prueba de ello. Michel Foucault reflexiona acerca de la importancia que la lectura de un orden incongruente formulado por Borges tuvo para él. Asegura que el mismo lo motivó a escribir *Les mots et les choses*:¹

Ce texte de Borges m'a fait rire longtemps, non sans un malaise certain et difficile à vaincre. Peut-être parce que dans son sillage naissait le soupçon qu'il y a pire désordre que celui de l'incongru et du rapprochement de ce qui ne convient pas; ce serait le désordre qui fait scintiller les fragments d'un grand nombre d'ordres possibles dans la dimension, sans loi ni géométrie, de l'hétéroclite; et il faut entendre ce mot au plus près de son étymologie: les choses y sont «couchées», «posées», «disposées» dans des sites à ce point différents qu'il est impossible de trouver pour eux un espace d'accueil, de définir au-dessous des uns et des autres un lieu commun. Les utopies consolent: c'est que si elles n'ont pas de lieu réel, elles s'épanouissent pourtant dans un espace merveilleux et lisse; elles ouvrent des cités aux vastes avenues, des jardins bien plantés, des pays faciles, même si leur accès est chimérique. Les hétéropies inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les construisent les phrases — celle moins manifeste qui fait «tenir ensemble» (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses. C'est pourquoi les utopies permettent les fables et les discours: elles sont dans le droit fil du langage, dans la dimension fondamentale de la

¹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 9.

fabula; les hétéropies (comme on en trouve si fréquemment chez Borges) dessèchent les propos, arrêtent les mots sur eux-mêmes, contestent, dès sa racine, toute possibilité de grammaire; elles dénouent les mythes et frappent.

Macedonio Fernández quería alterar el orden de referencias para provocar el efecto aludido por Foucault. Abogar por el absurdo significaba, para él, hacer evidente la fragilidad de la lógica, las costumbres, la vida cotidiana. Al dar ese paso hacia la creencia en lo que no es, el lector de Macedonio Fernández cuestiona aquello que es. El cuerpo de *Museo de la novela de la Eterna* es el proyecto de una novela futura escrita para suscitar este efecto. Allí se daría lo fantástico en gran escala. Aquello que se consigue por segundos con un chiste es amplificado por la novela. Por eso hay una relación muy estrecha entre los objetivos que Macedonio Fernández se propone en *Museo de la novela de la Eterna* y *Papeles de Recienvenido*. Ambas obras desean alcanzar los mismos fines al cabo de su lectura.

Macedonio Fernández llamaba «ensueño» al estado que provocaba en el lector al comprometerlo en la novela:

Ha sido hecha sin vida la Novela y sin embargo para no ser olvidada. Es peor así, más triste, más sin piedad alguna para ella, toda la novela, la que podéis llorar vosotros los que sois eternos, los vivientes, pues tocasteis la vida y no hay muerte donde hubo un presente, un solo instante de él es seguido de eternidad, podéis llorar, vuestras lágrimas arden en el rostro, corren, humedecen; yo la Novela, soy un total ensueño, un ensueño entero, y un día el que soñó me olvidará; cesaré entonces para siempre, y ceso cada vez que por feliz, por triunfante, él no me sueña; vosotros no os olvidaréis nunca de existir (MNE, p. 51).

La idea de que la novela ha sido hecha sin vida es fácil de comprender. Es no viviente por no aludir a la realidad exterior, por carecer de elementos de la misma. ¿Por qué dice Macedonio Fernández que ha sido hecha para ser olvidada? La respuesta a este interrogante se encuentra en los fines extraliterarios de nuestro autor. Una vez que el lector logre convertirse en fantástico, dudar del mundo, olvidará la novela. Será afectado por ella y recordará el estado que provocó en él. Pero la olvidará como novela. Por otra parte, ¿qué podría recordar de ella? Macedonio Fernández pretendía que fuera vacía, sin contenido alguno. Reconoce, no obstante, que probablemente no haya cumplido todo lo que se propuso al escribirla:

Yo no encontré una ejecución hábil de mi propia teoría artística. Mi novela es fallida, pero quisiera se me reconociera ser el primero que ha tentado usar el prodigioso instrumento de conmoción concienzuda que es el personaje de novela en su verdadera eficiencia y virtud: la conmoción *total* de la conciencia del lector, y no la ocupación trivial de la conciencia en un tópico particular, efímero, precario, de ella, y que con esto y algunos otros pensamientos que van formulados en el conjunto del libro encamina, hago más llevadera esa Perfección que vosotros esperáis y ejemplificando algo también, una severa doctrina del arte literario. (MNE, pp. 24-25).

Macedonio pensaba que al brindar ese estado al lector, lo definía como fantástico. Al mismo tiempo abría inmensos territorios donde ese lector podía ejercer su libertad y lucidez:

Quien experimenta por un momento el estado creencia de no existir y luego vuelve al estado de creencia de existir, comprenderá para siempre que todo el contenido de la verbalización o noción «no ser» es la creencia de no ser. El «yo no existo» del cual debió partir la metafísica de Descartes en sustitución de su lamentable «yo existo»; no se puede creer que no se existe, sin existir. En suma: el existir es igualmente frecuentado por la creencia del no existir como por la creencia del existir (MNE, p. 39).

La experiencia que Macedonio quiere suscitar en el lector no es la de una eternidad concreta y literal. Se trata de vislumbrar por un momento un segundo de irrealidad, de no transcurrir. Al suspender por un instante la creencia en el existir, el lector penetra en otra dimensión. Las críticas y propuestas que Macedonio Fernández hace acerca de la literatura tienden a crear un arte que permita tal efecto en el lector. Su literatura se propone como un salto fuera de la cotidianidad, una entrada en la incredulidad. Por eso llama fantástico a su lector ideal. La inquietud que el texto de Borges provocó en Foucault es la que deseaba Macedonio Fernández. Ésta consiste sobre todo en experimentar la fragilidad de los órdenes que manejamos diariamente como si fueran naturales e introducir la arbitrariedad como constante en la propia vida. Pensarse eterno, soñarse no viviente, no sujeto a las leyes del tiempo es, por cierto, una de las mayores arbitrariedades. Por eso Macedonio Fernández le daba tanta importancia al estado de ensueño en el lector. El arte puede, según nuestro autor, cumplir ese papel «todo posibilitante», como diría él mismo. Jorge Luis Borges manifiesta sus características de lector fantástico cuando en «Diálogos sobre un diálogo» escribe:

A —Distraídos en razonar la inmortalidad, habíamos dejado que anocheciera sin encender la lámpara. No nos veíamos las caras. Con una indiferencia y una dulzura más convincentes que el fervor, la voz de Macedonio Fernández repetía que el alma es inmortal. Me aseguraba que la muerte del cuerpo es del todo insignificante y que morir se tiene que ser el hecho más nulo que puede sucederle a un hombre. Yo jugaba con la navaja de Macedonio; la abría y la cerraba. Un acordeón vecino despachaba infinitamente la Cumparsita, esa pampolina consternada que les gusta a muchas personas, porque les mintieron que es vieja... Yo le propuse a Macedonio que nos suicidáramos, para discutir sin estorbo.

Z —(burlón)— Pero sospecho que al final no se resolvieron.

A —(ya en plena mística)— Francamente, no recuerdo si esa noche nos suicidamos.²

Borges no es sólo el testimonio de un lector fantástico. Es también seguidor de ciertas opiniones más extremas de Macedonio Fernández. En el texto transcrito comenta acerca de una de las ideas que Macedonio Fernández repetía con más insistencia: la necesidad de despojarse de la identidad de los cuerpos. Macedonio pensaba que la convicción de existir y la identidad personal eran prejuicios que los hombres sostenían con demasiada convicción. Pretendía que su literatura destruyera tales creencias. Al esfumarse el yo individual, permanece el alma. Ésta no es individual sino universal, exenta de identidad particular. Macedonio Fernández pensaba que el mundo era, en última instancia, el «almismo ayoico»:

Sintamos, amada, el vacío del mundo, de la presentación geométrica y física de las cosas, del Universo y la plenitud, la certeza única de la Pasión, el Ser esencial, sin pluralidad (MNE, p. 84).

Macedonio llegó a estas conclusiones al cabo de una meditación metafísica. *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* es la obra donde expone su metafísica de manera sistemática, e identidad personal, porque son los que más importancia tienen para su estética. Para percibido dependía siempre del perceptor.

² Jorge Luis Borges, «Diálogo sobre un diálogo», *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1961, p. 13.

Si dentro de mi mente no hay extensión y en cualquier imagen mía puedo representarme todo lo que he visto, es sencillamente porque no hay la Extensión, todo el Universo no es más que un punto y, menos aún, no es más que una idea, una imagen del alma.

Es esa extensión la que crea la ilusión de pluralidad que no es aplicable a la única realidad del Ser: la Sensibilidad (MNE, p. 85).

Esta creencia condiciona la práctica artística de Macedonio. Es más, afirma que sin la certeza de inmortalidad, no identidad y relatividad del mundo externo, ninguna tarea se puede cumplir verdaderamente a fondo:

Aquí me detengo; creo que estas palabras pueden asomar tu sensibilidad al abismo del ser y al reconocimiento de que *todo es psique, y por tanto inmortal*. Porque ya te insinué en muchas tentativas de conmover tu dolorosa creencia en la muerte, que siento que el obstáculo que me domina para impedir que mi amor por ti sea el todo-amor que mereces y que es todo el valor de la realidad, es esa discrepancia que nos separa en cuanto tú crees que nos espera muerte y un terminar de nuestras amor y de nuestro amor y yo no creo que el todo-amor pueda florecer en seres que se crean pasajeros (MNE, p. 85).

No todos están tan dispuestos como Borges a dejarse llevar por las ideas de Macedonio. Leopoldo Marechal, unido a Macedonio por una estrecha amistad, lo hace figurar en *Adán Buenosayres*:

Samuel dejó escapar una risa malévola y añadió: —Lo que no puedo entender es como nuestro gran Macedonio, viviendo en Buenos Aires, ha podido llegar a esta sorprendente conclusión metafísica: «El mundo es un almismo ayoico». ¡Dios le perdone los neologismos! Yo, en las mismas circunstancias hubiera llegado a otra muy diferente.

—¿A cuál? —preguntó el visitante.

—A la que sigue, redonda, musical y significativa: «El mundo es un yoísmo al pedo».³

La filosofía de Samuel Tesler —el filósofo de *Adán Buenosayres*— coincide sin embargo, en un punto con la de Macedonio: la necesidad de fundamentar todos los aspectos de su existir por un conjunto sistemático de ideas.

Dimensión fantástica. Nada y efectos

Asomarse al gran misterio con la actitud de un Macedonio se les ocurre a muy pocos; a los humoristas les pegan de entrada la etiqueta para distinguirlos higiénicamente de los escritores serios. Cuando mis cronopios hicieron una de las suyas en Corrientes y Esmeralda, humor heminente hintelectual exclamó: «¡Qué lástima, pensar que era un escritor tan serio!» Sólo se acepta el humor en su jaulita y ojo con trinar mientras suena la sinfónica porque lo dejamos sin alpine para que aprenda.⁴

Pocos escritores, como dice Cortázar, se han propuesto entrar en una empresa tan ambiciosa por medio del humor. Así como lo entendía Macedonio, el humor era la mejor manera de expresar el poder de trueque y disponibilidad del mundo. Sus intenciones ese sentido son siempre claras. A veces se expresan en forma directa, como en «Donde Solano Reyes era un vencido y sufría dos derrotas cada día» (PR, pp. 218-224).

³ Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, pp. 53-54. [De próxima aparición en la Colección Archivos, Ed.]

⁴ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo Veintiuno, 1967, p. 34.

Para Solano Reyes hubo siempre interpuesto entre él y su pan del día: un Rinoceronte. Es clarísimo y me costará mucho explicarlo. Tan cierto fue todo que hay media docena de testigos de esto que digo ahora: que estaba muriendo un día en su edad de 65 años y dejó de hacerlo cuando su sobrina, a la que quería mucho, tuvo la inventiva de inspiración de decirle fuerte y al oído: «Tío Solano, no quedó pan de ayer porque el resto me lo pidió la vecina Francisca y se lo comió delante de mí: no desperdió ni una migaja...» (PR, p. 218).

Las alternativas del regreso de Solano-Reyes a la vida se suceden y alternan en cortos capítulos. Adquiere consistencia la idea de que Solano Reyes no está sujeto a la muerte. En cierto momento Macedonio habla en los siguientes términos: «la muerte no es fatal». Hay un capítulo donde se ofrece la posibilidad de corroborar médicamente la posibilidad de la existencia de Solano Reyes, su destino y su sobrina. Con verdadero y no disimulado afán didáctico, aclara dirigiéndose al lector:

O sea: la vida no va hacia la muerte; la vida está en un equilibrio y a veces va hacia la vejez y a veces hacia la niñez (a veces, es un baobab, alcanza duraciones que cuarenta generaciones de hombres no alcanzan a medir). Así se lo observa en un examen imparcial, sin sugestionarse por la apariencialidad (PR, pp. 222-223).

Macedonio elabora a ratos una verdadera literatura fantástica. Ya destacaremos algunos textos de esas características. En otros momentos, es tan clara su conciencia de que está haciendo algo nuevo y distinto que escribe demasiadas aclaraciones. Muchos de sus textos son largas explicaciones al lector. No tenía demasiada confianza en la autosuficiencia de ciertas obras suyas, aunque así lo proclamaba:

No necesito como autor, pues, darle visos de posibilidad a la resurrección de don Solano y a la eternidad de su sobrina: los tienen. (PR, p. 223).

Su insistencia en la admiración que le tenía a Edgar Allan Poe, que se manifiesta en las ya mencionadas cartas a Gómez de la Serna y en otros escritos suyos, se debe, intuimos, a dos motivos fundamentales: la filosofía de la composición de dicho autor donde se pone de relieve la importancia casi exclusiva de la lengua en la formación de la obra; y en el orden temático, ciertos cuentos de Poe donde la voluntad permite vidas imperecederas y resurrecciones. En el universo fantástico que Macedonio se proponía crear, la alteración del orden nacimiento-muerte era fundamental. Uno de sus propósitos más serios y persistentes fue la motivación de una duda, una inquietud general en el lector. El texto donde quizás más ha logrado dicha inquietud es «El zapallo que se hizo cosmos» (PR, p. 160). Es un cuento sin acotaciones aclaratorias de ninguna clase. Sin disculpas por los extremos a que lleva la narración. Resulta interesante que Macedonio haya podido elaborar algunos escritos de este tipo. (Discutimos este problema con detalle más adelante.) El relato es simple. Gira alrededor de una sola metáfora: un zapallo que crece hasta absorber todo distinción ya entre zapallo y no-zapallo. Habitamos en él. Esta figura, no traducible a otra es el mundo? ¿Existe un mundo fuera de nosotros? Si el lector pensara realmente en la posibilidad del zapallo-cosmos, Macedonio habría logrado el efecto que buscaba.

Macedonio comparte con los ultraístas el gusto por el arte efectista. Los ultraístas buscaban sorprender al lector con imágenes novedosas, relaciones entre objetos dispares. La calidad del asombro que Macedonio quiere provocar es diferente. Crea sus efectos por medio del lenguaje, pero pretende que no se agoten en sí mismos. Desea que su lector profundice esa experiencia para entrar en una dimensión fantástica. En la voluntad de asombrar y el uso del lenguaje para tal propósito se acerca al ultraísmo. Por sus fines

ulteriores adquiere sesgo individual. Sus efectos no consistían sólo del asombro. Distingue varios modos de ser afectado el lector por la obra. Crea textos designados para provocar estados específicos. Habla, por ejemplo, en un título de: «Prosas de mareo» (PR, p. 172).

Me parece que María y yo hemos salido algo confundidos de la visita y diversión de este domingo. Ahora lo que no me acuerdo bien es qué es lo que le dije, y además lo peor es que no sé si ella me oyó cuando dijo que para dudas es mejor quedarse soltera. Quiere decir entonces que acaso yo le dije que yo no sabía si estaba enamorado de ella o no. ¿Fue ella o yo quien dijo: Aquí está Luciano? Yo no acostumbro a darme importancia: «Aquí está Luciano», aunque sé lo que valgo allí y cómo me distinguen. Pero pudiera ser que yo lo haya dicho. Aunque me parece que María no lo oyó. Si lo oyó debe haber pensado que yo no era el Luciano de antes, modesto, prudente. ¿Por qué no pensó María más bien que yo no podría haber dicho eso? Esto para el caso de que ella haya oído y de que lo haya dicho. A lo mejor se le ocurrió a ella que yo lo había dicho. O bien lo dije y no me oyó, o bien me oyó (PR, p. 172).

¿Para qué marear? Para comprometer al lector en un mundo de posibilidades diferentes. Se trata de dar un salto. El texto se anula al cumplir el efecto de marear al lector. Macedonio Fernández pretende que el lector se preste a un juego que le permita comprender no sólo intelectualmente sino *experimental*, también, el vacío, la arbitrariedad. El mareo es una entrada a un mundo con leyes distintas o sin leyes, como gustemos pensarlo. Es a ese mundo que denominamos fantástico. Macedonio Fernández creía que tal dimensión podía experimentarse en la existencia cotidiana, por medio de sus efectos.

En unas notas Cortázar se refiere al sentimiento de lo fantástico:

Si el mundo nada tendrá que ver con las apariencias actuales, el impulso creador de que habla el poeta habrá metamorfoseado las funciones pragmáticas de la memoria y los sentidos; toda la «ars combinatoria», la aprehensión de las relaciones subyacentes, el sentimiento de que los reversos desmienten, multiplican, anulan los aversos, son modalidad natural del que vive *para esperar lo inesperado*. La extrema familiaridad con lo fantástico va todavía más allá; de alguna manera ya hemos recibido eso que todavía no ha llegado, la puerta deja entrar a un visitante, que vendrá pasado mañana o vino ayer. El orden será siempre abierto, no se tenderá jamás a una conclusión porque nada concluye ni nada empieza en un sistema del que sólo se poseen coordenadas inmediatas.⁵

En Macedonio Fernández existe la aparente contradicción de un escritor preocupado por lograr un arte puro, que medita sobre su posibilidad en largos textos cuya mayor preocupación es lograr un efecto extraartístico en el lector. Su efectismo debe ser bien entendido. No pretende un arte de efectos para ser admirados en sí sino uno que se autodestruya en cumplimiento de objetivos ulteriores. Su logro más alto es el sentimiento de lo fantástico. Quiere que el lector vea la posibilidad de que las agujas del reloj cambien de sentido, que la vida y la muerte no son complementarias, que es posible una intervención quirúrgica a un hombre consistente de un solo dedo —como sucede en uno de sus relatos. Macedonio Fernández formula la necesidad de fundamentar su literatura en la vida. Desea proporcionar nuevos modos de existir a su público. Esto hace de él un despreciador de lo artístico por sí mismo. Y sin embargo ha sido tantas veces confundido con un arte purista. Es que en su actitud hay aparentes paradojas: ¿Por qué exigir una literatura tan pura? ¿Por qué usarla para algo exterior a ella misma? Pensaba que sólo con una literatura pura podía llegar a conmoverse la conciencia del lector. Por medio de la palabra sin referencias ni evocaciones de ningún orden quiere dejar al lector con el juicio suspendido, preparado

⁵ Cortázar, *La vuelta al día*, p. 12.

para entrar en lo fantástico. En ciertos momentos reflexiona que quizás la palabra no sea el medio más idóneo para ayudar al lector a dar el salto fuera de la existencia:

Y sólo porque ella quiere sonreír una última vez a su amor desde fuera de este amor, desde el Arte, compongo este libro que no necesitamos.

Nada difícil es que sea el poco importante, pues lo hice ya mucho antes iniciado en escepticismo, no del Arte sino de que para nosotros guardara el Arte ya consulta alguna (MNE, p. 25).

Esta reflexión constituye una excepción en la obra de Macedonio. La mayor parte de sus opiniones respecto al tema están signadas por una gran confianza en el logro de los objetivos que persigue. Piensa que, aunque difícil, la literatura nueva basada en la provocación de efectos es posible:

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

Una frase de música del pueblo me cantó una rumana y luego la he hallado diez veces en distintas obras y autores de los últimos cuatrocientos años. Es indudable que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventan. O el mundo fue inventado antiguo (MNE, p. 16).

Macedonio pretende cultivar una nada esencial. Por medio de la palabra quiere lograr un universo depurado de referencias, una descripción del revés del mundo:

Es un personaje, «así» idiosincrásico; él es «así», y tan característicamente que no se nota que no figura. Quisiera hacerlo, si cabe aún, más prominente en la novela; acrecerle importancia condigna a un no existente; decir por ejemplo que él ejecuta la Ausencia realizada por fin en arte, lograda en símbolos, y aun ocupando lugar (MNE, p. 67).

Su literatura se alimenta de una exclusión e implica la creación de un espacio de nuevas posibilidades. Podría aducirse inmediatamente que dejar la página en blanco es un método mucho más consecuente para lograr tal exclusión. Pero no olvidemos que la empresa de Macedonio es didáctica y artística al mismo tiempo. Él entiende que la literatura puede «realizarse» por medio de una reflexión sobre sí. Cree que con el lenguaje puro pueden llegar a inventarse obras que sean estéticamente de mucho más valor que las que se apoyan en las referencias a otros dominios. Al mismo tiempo supone que el logro de ese objeto estético servirá para una búsqueda en la cual él está sumamente comprometido. Macedonio quiere efectivamente cambiar a sus lectores. Sus ambiciones no se limitan al campo artístico o a la salvación personal. Es un artesano del lenguaje que pretende organizar un medio para que otros aprendan y se salven. Por eso, recomendarle la ausencia real —la de la página en blanco— sería equivocado. Macedonio quería crear una ausencia que fuera evidente. La función de ese vacío era gravitar sobre la existencia y, al hacerlo, redefinirla:

Lugares donde no esté, muy solicitados, no se consiguen ni de los revendedores de su ausencia, y aún se duda de que tenga ausencia. Y se iría también él con tal velocidad como si un irse veloz fuera más irse y satisficiera disminuyendo el haber estado y lo agostara tanto que lo quedado terminara mucho antes. Su «lejos» no dura nada, y de lo aguantado de él se está y enseñárselo; su retirada no es irse ya sino un irse todavía. Y aún se conoce un contuso atropellado por su ausencia. Es la presencia más ocupadora (MNE, p. 32-33).

De esta manera se hace patente la exclusión. Para ser capaz de cambiar al lector tan radicalmente como quería Macedonio es necesario que el escamoteo de la realidad se haga bien obvio, aun a riesgo de parecer algo amplificado.

Macedonio veía la contradicción que notamos un rato antes entre realización de la novela y voluntad de crear una ausencia:

Es difícil para el contemporáneo predecir la gloria de un escritor. Pero se puede reconocer que el humorismo de Macedonio Fernández rebasa el mero jugueteo verbal, y crea bajo la aparente dispersión un mundo del no-ser, nítido y coherente.⁶

Resolver esta contradicción significaría explicar, entre otras cosas, por qué la desesperación de ciertos artistas se cristaliza en obras y fructifica, a pesar del espíritu que las concibió, con total escepticismo.

La creación de la nada cumple para el lector el efecto de conmocionar su conciencia y permitirle así el ingreso a un mundo fantástico. Para Macedonio entrar a ese mundo significaba sobre todo sustraer al lector de la muerte. Para que esto fuera posible, el lector debía estar espiritualmente preparado para construir gran parte de ese camino.

La lucha contra el realismo es también un combate que se libra en contra del tiempo. Así, no se trata sólo de una batalla estética. Se fundamenta en motivos que están fuera de ese campo. El humor es, en esta problemática, elemento fundamental. Macedonio cree que por él todo el proceso es posible. El juego a que somete al lector en *Papeles de Recienvenido*, y que fundamenta en «Para una teoría de la humorística», es el mismo de su novelística: hacer creer en un absurdo, comprometer la conciencia y mostrar la disponibilidad del mundo. El humor constituye la esencia de este juego. Hay caminos que son opuestos a este logro. Como tendencia estética, ya hablamos del realismo; como estilo: la solemnidad. Ningún juego, en el alto sentido en que él deseaba, es posible con la solemnidad. Creía que ésta era una de las mayores descortesías en que se podía incurrir con el lector pues creaba falsas distancias.

Dimensión fantástica y libertad

La eternidad momentánea que Macedonio Fernández quería conseguir para sus lectores puede parecer un logro imposible. Podemos ver, sin embargo, en su concepción de lo fantástico un intento de liberación con posibilidades reales. Que el lector se libere efectivamente del tiempo puede ser considerado imposible, pero no sucede lo mismo con su proposición de anular la fe en la lógica. El lector ideal de Macedonio Fernández tiene la entrada abierta a órdenes distintos del diario. Experimenta la inquietud que Foucault refiere en el párrafo transcrito de *Les mots et les choses*. Los objetivos que persigue Macedonio Fernández se van materializando a medida que nuestro autor destruye, por medio del humor, los órdenes fijos y aceptados como naturales. El humor, al hacer evidente la naturaleza convencional de ciertos objetos, destruye su rigidez. El afán de libertad que tiene Macedonio Fernández fue compartido por casi todos los movimientos de vanguardia. Pero fueron sobre todo los surrealistas quienes lo articularon en una forma de vida, una perspectiva.

El surrealismo imaginó una consistencia vital de la que Macedonio careció por su misticismo. Pero hay una parte de su meditación que coincide con la búsqueda de una nueva sensibilidad. Es, como ya hemos dicho, su insistencia en el lector fantástico, una

⁶ Ana María Barrenechea, «Macedonio Fernández y su humorismo de la nada», *Buenos Aires Literaria*, n° 9, junio de 1953, p. 25.

obra abierta, en salir del libro hacia otros órdenes. Macedonio con estos objetivos pertenece a una corriente que trata de subvertir la creencia en lo establecido.

Los intentos de Macedonio Fernández confluyen, con dudas y desmesuras, hacia la destrucción de la fe en un principio ordenador único. Su obra pretende participar de la subversión de la confianza en el sentido común para cambiar los modos de vivir y percibir la realidad. En ese sentido su afán de lograr la eternidad resulta, sobre todo, en una tarea de liberación.

EL EXISTIDOR*

César Fernández Moreno

A Ezequiel Martínez Estrada

Un metafísico en el Plata

Dos nacimientos, dos muertes

Para Macedonio Fernández, escribir era obviamente secundario. En una de las entrevistas que tuvo la gentileza de concederme, Jorge Luis Borges resumía de esta manera la relación entre Macedonio hombre y Macedonio escritor:

Pero creo que Macedonio, a pesar de lo admirable que son sus libros, de lo dignos de lectura que son, no dio toda la medida en lo escrito. Creo que Macedonio estaba en el diálogo. Macedonio vivía modestamente... Cada vez que se mudaba, dejaba olvidada en un cajón del escritorio una cantidad enorme de manuscritos. Nosotros nos dimos cuenta de eso, y le recriminábamos; le decía que era una lástima que perdiera todo eso; entonces Macedonio, con toda sinceridad, me dijo: «Pero che, ¿vos creés que a mí se me ocurren tantas cosas? ¿Nos creés que yo soy tan rico como para perder algo? A mí siempre se me están ocurriendo las mismas cosas; no puedo perder nada.»

Claro que cuando Borges me contaba esto no podía conocer aún sino por fragmentarias anticipaciones algunos de los densos libros que sólo ahora nos están dando a conocer las *Obras completas* de Macedonio Fernández. Pero queda en pie el hecho de que éste nunca se preocupó de publicar lo que escribía: en vida, sólo lo hizo empujado por sus amigos o

* César Fernández Moreno, «El existidor», prólogo a *Museo de la Novela de la Eterna*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982, cap. I, pp. IX-XII.

por sus hijos; después de muerto, sus libros se han dado a conocer a través de la devoción de su hijo Adolfo de Obieta, que es casi la de un coautor.

Ahora bien: ¿por qué no publicaba Macedonio en vida? ¿Era realmente un escritor desinteresado, o perseguía el éxito, la gloria? Una de sus autobiografías, citadas por Ramón Gómez de la Serna en el prólogo de la segunda edición de *Recienvenido*, alude a las primeras de ese libro y de *Vigilia*, y comenta con cierta amargura su limitadísimo impacto en el público:

Naturalmente, los descritos éxitos no necesitaron más que un lapso de 30 años de silencio para que renaciera el impulso de escribir otros libros...

Pero el posible éxito literario no se hubiera satisfecho, en el caso de Macedonio, con un mero triunfo de librería. Tampoco con la admiración que de hecho despertó en un círculo especializado. Ni una cosa ni otra, sino con esa comunicación afectiva con el lector que fue su constante anhelo:

¿De qué lado duerme usted, lector? Usted me contestará: «Antes dormía de espaldas, pero ahora...» ¿Cómo «ahora»? ¿Ya se duerme usted en mi primera página? «Déjeme hablar...» ¡Cómo «déjeme hablar», ya quiere usted ser autor! Y bien, sinceramente, somos dos descontentos de lo que estamos: yo escribiendo, usted leyendo, y de buena gana nos intercambiaríamos (R 117).

Todas las dudas que pueden presentarse acerca de la necesidad de la obra de Macedonio (empezando por las que se le presentaron a él mismo), no surgen para nada frente a su vida. Él mismo afirmó no concebir nada más perfecto que la pasión, y ésta puede ser realizada acaso en las letras, pero mucho mejor en la vida: las obras vividas de la pasión «son perfectas, sin comparación con las obras siempre vacilantes del Arte y del Pensamiento» (V 77). Es por esto que Macedonio jamás se preocupó de escribir y coleccionar sus escritos. En la última página de *Vigilia* inserta esta tierna y misteriosa confidencia, reveladora de lo que en verdad le significaba escribir:

Suave encantamiento y placer-dolor de instante de vida a desrumbio. Es lo que siento al decirle a este libro: FIN (V 184).

Por lo tanto, será necesario ir descubriendo entre las líneas de la azarosa obra escrita de Macedonio los reflejos que en ella se dejan ver de esa vida suya que él sintió vivir «a desrumbio» y que hoy nos parece una de las más definidas de la Argentina contemporánea. Defendidos por esta inclinación hacia su vida, podremos evitar acaso no presentarlo como un humorista cuando era un poeta, o como un poeta cuando era un metafísico, o como un humorista cuando era un poeta, o como todas esas cosas cuando él era nada más y nada menos que un hombre asombrado de vivir. Lograremos acaso, presentarlo como «el Existidor de profesión», según él mismo se formuló alguna vez (C 122).

El solo hecho de nacer pone *ab initio* a Macedonio en el corazón del problema metafísico. Su solución es el idealismo absoluto: el Ser es «lo sentido, y únicamente lo sentido actualmente» (V 87); «un estado que no es presente y que no es mío no tiene concepción» (V 180). De este modo, ¿qué viene a ser el nacimiento? El vértice luminoso del Ser. A partir del nacimiento transcurre la vida, bifronte de realidad y ensueño:

Si sólo hay una Sensibilidad, la misma en que acontece el Ensueño y la Vigilia, no es de esperar que hallemos en este estudio diferencia alguna esencial entre éstos y sólo alguna variante de relación (V 90).

Pero no será éste su único nacimiento. En 1901 se casa con Elena de Obieta, y este matrimonio fue sentido como la pasión, el «plenoamor»:

Metafísicamente, el gran aporte intelectualístico de la pasión es cumplir la íntegra realización de la revocabilidad del mi-cuerpo: no una opción por una conciencia sin cuerpo sino por una conciencia que cambia de mi-cuerpo. Esta gimnasia suprema consiste en el contragolpe no intelectualístico, pues, de disolver la noción de la fatalidad en un mi-cuerpo único y no elegible; en el plenoamor se vive de lo que acontece psíquicamente a otra figura expresiva que no es el mi-cuerpo congénito, es el mi-cuerpo de otro (y que sigue siendo otro) (V 176-177).

De este modo, Macedonio nace de nuevo y, por lo tanto, tampoco tendrá una sola muerte. Morirá, en su caso por primera vez, cuando muera ese «mi-cuerpo de otro». En 1921, veinte años después de su casamiento, muere Elena. Esta muerte inaudita es quizá el episodio central en la vida de Macedonio, la máxima aceptación de «un modo doloroso del darse real» que cupo jamás a su conciencia. Más: según la definición del arte en que cree Macedonio, es su única posibilidad de haberlo practicado, por ser la única tragedia que le tocó vivir:

El Arte, a diferencia de la vida, escoge su asunto, puede y debe hablar siempre de la Tragedia... Pero esa Tragedia no es tal sino por muerte, no por dolor: es la violación del amor por la muerte (R 282-284).

Es por eso y no por otra cosa alguna que al morir Elena nace inevitablemente *Elena Bellamuerte*, que es, y no podría no serlo, su poema más perfecto. La violenta y extraña tensión del lenguaje de Macedonio alcanza siempre la condición poética: la poesía, en definitiva, no consiste quizá en otra cosa que en sobrepasar cierto umbral de esa tensión. Pero nunca lo sobrepasó tanto Macedonio como en este poema. Duro y recio lenguaje, irracional ritmo entrecortado pero muy acentuado, dan como producto una poesía de extraña acuidad y fuerza, donde parece producirse una excepcional alianza de pensamiento y emoción. Para el entusiasmo crítico de Roy Bartholomew, este poema es «tal vez lo más profundo y más elevado» que hasta ahora se ha escrito en el río de la Plata, «tan perfecto que podría por sí solo justificar un país o una cultura».

«En el poema *Elena Bellamuerte* —ha escrito Macedonio— me sentía Poe en sentimientos y sin embargo el texto creo que no muestra semejanza literaria» (Et 37). Se sentía Poe: y mucho, y no sólo en este momento de su vida en que muere Elena, cuyo nombre es precisamente el que Poe adjudicaba a su primera y edípica amada, y el que realmente tenía su ulterior Helen Whitman, en una continuidad metafísica que Edgar se encargó debidamente de enfatizar. Macedonio también se sentía Poe en esta identificación del amor con la muerte, conducente al *Idilio-Tragedia*, que es «el fin del arte» (Ep 47). Y también en la consecuente impregnación de la muerte que exhiben algunas de las variantes novelísticas que él imagina.

Por otra parte, a nivel vital, no poético, la muerte de Elena significó el más fuerte empujón hacia la nada que recibió Macedonio. ¿Cómo resistirlo sin negarlo? Habiendo descrito la pasión como vivir en otro mi-cuerpo, Macedonio ya está en condiciones de negar la muerte de cualquiera de los todo-amantes:

—¿Y el horror de quedar solo cuando uno de los dos se muriera?

—... Ese horror no ocurriría nunca si el amor era absoluto, porque ¿quién sentiría ese horror?...

¿cómo sabría que el cuerpo destruido no era el suyo si durante años lo ha contemplado y cada vez que ese cuerpo ha sonreído o llorado él ha sonreído o llorado en su alma, por simpatía?... cuando él viera el sol o sintiera el perfume de una flor, nada le permitiría distinguir si era su yo o el de ella el que experimentaba esa sensación (A. 226-227).

Por lo tanto:

Creo en la eternidad con memoria Personal, con memoria de individuo que se existe (para sí, no para otro) sin cuerpo; pero que los que lo que nada desean sino la presencia de un otro) se llevan, el que muere al que sobrevive, en sentir y *figura* actuales, aunque queda en el mundo o Tierra, pues la psique inextensa no tiene posición en los 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 (V 213).

Y de aquí hay sólo un paso para negar no ya una muerte, sino, globalmente, la muerte misma:

Y bastaría decir, para el que cree que en el pasado no existimos alguna vez, que si la Muerte no pudo impedirnos nacer, tampoco puede hacernos cesar; si alguna vez no hemos existido, quiere decir que hemos salido de la Muerte, que hemos escapado a ella (A 223).

Por eso:

Lo menos que tiene la ocultación que llamamos «muerte» es la supresión de la visibilidad personal; lo más que tiene es el silencio de Noticias del sentir de la persona ocultada, el imposible de saber y socorrer su dolor actual, o de compartir la felicidad actual de la figura ocultada. Lo que no tiene la muerte es: muerte (...) (R 290).

La muerte u «ocultación» de Elena es así para Macedonio un momento determinante, mutador, un nuevo nacimiento, una transfiguración. En lo sucesivo, ese instante supremo irá marcando con su presencia fija todos los momentos subsecuentes de su vida y obra: «Yo todo lo voy diciendo para matar la muerte en Ella» (R 266). He aquí la descripción casi autobiográfica de esa radical viudez, atribuida a su personaje Deunamor:

El autor conoció a Deunamor durante muchos años, tratándolo continuamente, y notó que a partir del deceso de su esposa, a quien aparecía amando intensamente, algún matiz inaprensible casi en su conducta y en sus expresiones se había alterado de una manera inquietante aunque indefinida... Y así, poco a poco, Deunamor fue perdiendo su sensibilidad, hasta quedar reducido a un cuerpo sin conciencia (Et 60-61).

Esta alteración conduce a Deunamor-Macedonio a la acción, novelístico-filosófica pero prácticamente vital, que él describe con toda claridad:

Sígueme, pues, lector: yo busco «una» eternidad que aún no se buscó; aunque tan fuerte como en mí hubo el Deseo en otros faltó esperanza y la noción de un camino... la certeza de la eternidad personal la poseo yo al instaurar esta investigación encaminada sólo a la busca de la eternidad corporal, sin la cual la Compañía cesa: el amor, el Recuerdo quedan en ambos y, aún más lacerante, la certeza del existir ocultado de uno y de otro, sin esperanza de Noticia y Reconocimiento (Et 37-38).

La *Novela de la Eterna*, por lo tanto, tiene una finalidad muy, pero muy práctica, expresada en términos conmovedores:

Es decir que mi novela tiene lo sagrado, la fascinación de ser el Dónde a que descenderá fresca la Amada volviendo de una muerte que no le fue superior, que no necesitó Ella para resucitarse y sí sólo para inquietar el amor y por ello descenderá fresca de muerte, no de años (Et 26).

¿Cómo actúa en el Ser, por lo tanto, aquel «cuerpo sin conciencia» a que Macedonio declara haber quedado reducido? Algo así como actuaría el modelo final de la concepción de Hodgson sobre el automatismo, que fundamenta el caso expuesto por Macedonio en su relato *Suicidio*, y también la teoría de Macedonio sobre el automatismo integral:

(...) Que no exista «estado de conciencia», no impedirá en nada —ni la presencia de la conciencia ayudará en nada— que se desempeñen exactamente como se desempeñaría en igual situación una persona con conocimiento y sensibilidad... Al organismo le interesa vivir: no le interesa tener sentido. El automatismo se hace cargo incesantemente de todo nuestro hacer (...). (Et 59).

La conclusión geométrica de estos presupuestos llevaría a que la metafísica de Macedonio fuese la mera reacción automática de un organismo a quien le interesa vivir... Esta hipótesis queda ahí, planteada por el propio Macedonio. No es casual que las ideas metafísicas de Macedonio anden asediando al no ser, arranquen de una negación radical del Mundo y una afirmación no menos radical de la Sensibilidad, en la que todo es posible, incluso el renacimiento o siquiera la resurrección de Elena:

La posibilidad de resurrección, ya autorizada por muchas reacciones de la vida —todos los despertares de cada día, la vuelta del desmayo, la recuperación de la catalepsia— se afirma (R 223).

Lo que hemos escrito hasta aquí es, por así decirlo, la parte de «ida» de este capítulo, la ida de la vida a la muerte. Ahora viene la parte de «vuelta», de esa negada vuelta hacia la vida omnipotente, que tiene sus fueros, sus cauces, y que seguía corriendo a lo largo de la desesperación de Macedonio. Sucede entonces que, además de la Eterna, la Bellamuerta, aparece Dulce-Persona que, ella sí, está viva, existe: «lucha entre la pasión actual, amada actual (su imagen) y recuerdo de persona muerta» (Et 180).

En esta pugna de sentimientos se advierte la doble simbolización del amor imposible por alguna clase de muerte frente al amor posible por alguna clase de vida. De estos dos amores son símbolos, respectivamente, la Eterna y Dulce-Persona; Macedonio, quizá como todo hombre, gira entre un símbolo y otro:

(...) Aunque no me conviene como artista —la continuidad de mentira es la dignidad del Arte, de la novela— diré que Dulce-Persona existe; no lo diría si no fuera que mientras escribía la nota efectivamente me sobresalté de un principio de amor por ella, triste de imposible me quedé al instante, pues olvidaba que existía y que con un llamado de teléfono podía oír su admirable voz... Y todavía no sé si mi novela vino a impulso de una alta femineidad, si vivía antes o nació a personaje o no aquí, la Eterna... ni aun he querido denominar a ésta «Novela de la Eterna» aunque es la que me ha inspirado, afinado muchas percepciones torpes en mí y me enriquece de misticismo y pasión cada día (Et 207).

¿Cómo se denominó entonces la novela de Macedonio? No —no sólo— Novela de la Eterna, sino tal como se anunciaba en la primera edición de *Una novela que comienza*:

La nueva obra literaria de muy próxima publicación en cuya tapa se leerá
NOVELA DE LA ETERNA
Y LA
NIÑA DE DOLOR DULCE-PERSONA DE UN AMOR QUE NO FUE SABIDO
Dedicada al Lector Salteado

Es más: hay un pequeño capítulo en *Eterna* que desarrolla el contrapunto entre las dos figuras femeninas: se titula «Eterna y Dulce-Persona». Como lectores salteados que somos,

lo citaremos salteado, comenzando por el único y delicadísimo choque que se conoce a estas dos rivales:

(...) Cierta día y una sola y breve vez estúvose la Eterna contemplando en sus manos dos rosas, de desigual tamaño, una blanca, otra roja que había entresacado de una gran canasta de flores, pasando de una a otra la mirada, comparando; anudólas y las colocó en un vaso para el Presidente; mas luego las desató y dejó para él sólo la blanca. ¿Celos? ¿Que amara a ambas? ¿Y, en fin, sólo a la Eterna? (Et 103).

Sólo una vez se vieron estas dos perfectas figuras femeninas, y de esta vez derivan los colores de esas rosas que las simbolizan:

En todo el tiempo de esta novela, único tiempo de existencia artística y única existencia ésta de Eterna y Dulce-Persona, sólo pudo conocer Eterna de Dulce-Persona el rosado de sus mejillas, y Dulce-Persona de Eterna —de ventana a ventana y con luz de la tarde— los ojos y cabello negro y pálida frente; y en el silencio campesino y por las noches sus voces, preciosas ambas y muy diferentes hablando Eterna a Presidente no visible éste, hablando Dulce-Persona a Quizagenio puestos a la ventana... Nunca se vieron segunda vez ni supieron esto que se acaba de recordar (Et 103).

Expresamente negada la existencia fuera del arte de las dos damas (recurso común en los líricos que no pueden admitir más de un amor), su posición, dentro del arte, se resuelve en dos parejas, cuyos representantes masculinos son ambos, desde luego, hipóstasis de Macedonio. En su «clasificación» de los personajes de la novela, el autor propone este desdoblamiento entre las dos parejas de lo ideal y lo real:

Personajes efectivos: Eterna, Presidente.

Personajes frágiles, por vocación de vida, porque creen que serán felices: Quizagenio, Dulce-Persona (Et 85).

Pero como no es admisible ni siquiera este desdoblamiento, pues implica adversación, vuelve Macedonio a la unificación:

Cierta mañana ensayó Dulce-Persona el peinado de trenzas, que nunca usaba, como el de la Eterna, y al fin lo deshizo y volvió al suyo diciéndose, con admiración generosa: «sólo en ella quedan bien, aunque tiene 39 años y yo 19». Que la ame, y a mí me acaricie la cabeza solamente, pero siempre» (Et 103).

Por donde, curiosamente, el amor juvenil y aparentemente real se vuelve no realizado, tan ideal como el de Eterna (totalmente realizado en vida, sólo ideal después de su muerte). Y es la Pasión quien viene a mediar en esta pugna insensata, ya que la Pasión es «el amor entre iguales... la única sensatez» (V 86):

Con su Memoña exaltada que recobra el pasado amor, cada capítulo de la compañía vivida, en cada colquio del presente amor, anula las magias del tiempo, es sin límites en poder y en conocimiento. Para esta exaltación, la Realidad (como limitante) sólo es un descuido de su poder de Ensueño.

Es en busca de esta imposible conciliación que Macedonio se ve forzado a inventar un tercer personaje que es también su hipóstasis a la vez que una síntesis del Presidente y Quizagenio: Deunamor, el No-Existente Caballero, NEC, el único que podría ser capaz de vivir semejante Pasión totalmente unificadora; el único caballero capaz de serlo «de-un-amor». Por la misma razón, claro, este caballero es el «no-Existente»: un personaje

de la Inexistencia (con presencia; Et 85). La novela misma ha sido, en rigor, creada enteramente para él:

Anhele que me animó en la construcción de mi novela fue crear un hogar, hacerla un hogar para la no-existencia en que necesita hallarse Deunamor, el No-Existente Caballero, para tener un estado de efectividad, ser real en su espera, situándolo en alguna región o morada digna de la sutilidad de su ser y exquisitez de su aspiración para poder ser encontrado en alguna parte, en mi novela mientras espera, y cuando llega de vuelta de la muerte su amada, que él llama la Bellamerta, es decir, que embelleció a la muerte con su sonreír en el morir y que sólo tuvo muerte de Beldad (...) (Et 26).

Macedonio quiere a toda costa creer en este personaje que él quisiera ser y que no es sino en parte (recuérdese que él es en cambio el Existidor y, en la novela Presidente y Quizagenio simultáneamente). Procura desaparecerse a sí mismo y transferirse a Deunamor, trasvasarse en él; no lo logra y se autocondena:

Hágome el mérito de haver 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 mereee Deunamor (Et 35).

En una de las anotaciones de sus *Cuadernos*, Macedonio generaliza este sentimiento de frustración sobre el curso de su vida:

Y con qué cara de prudencia, de pocas ganas, nacemos todos; si la desconfianza pudiera algo todos habríamos dejado de nacer, nos habríamos vuelto atrás. Después viene el creerse que le tomamos la embocadura, que le pescamos las teclas a la Vida, y estando a mitad de creídos en ello el Cuerpo se desfonda y desbarata, y se concluyó todo para nosotros sin haber entendido ni ejecutado nada (C 90).

«Viene la muerte y todo la bazuca», como denunciaba el verso de Quevedo, y lo reitera patéticamente Macedonio:

De todo hombre es la miseria y la derrota: el hombre que no las ve en sí, en su roto y golpeado curso individual, es un poco más ciego que los ciegos que somos todos (R 323-324).

Pero no por ello deberemos declarar pesimista a Macedonio, qué esperanza. También fue él quien dijo que «pocos, pero algunos mueren no vencidos» (C 70). Se refería a sí mismo, sin duda alguna:

O sea... que hay una lucha por no morir, luego una lucha por morir, que termina satisfactoriamente (C 42).

En su «lucha por no morir», es indudable que Macedonio no encontró una forma de vivir su vida argentina que no fuera la evasión, la elusión. La global sociedad nacional a la tentación de encerrarse en pequeñas cajas de resonancia, de creer a medias en rosados momentos de la historia local, como aquellos años 20 del alvearismo, de integrarse a con su generosidad a muchos personajes que forzosamente debían falsear su propia imagen, de enaltecer

pero sucede que después de su muerte en 1952, Macedonio sí ha podido relacionarse con la dinámica más válida del pensamiento argentino. Esa relación se va concretando y cumpliendo a través de su obra cada vez más viviente. La publicación de las obras de Macedonio veinte años más tarde, y con el ritmo casi anual que es propio de la producción

normal de un escritor vivo, ha producido y sigue produciendo una expectativa y efectos que en su conjunto constituyen una especie de simulacro de vida.

Es más: esta manera póstuma de actuar, de consumar después de muerto su inconclusa relación con la patria, viene a ser una especie de prueba emocionante (y algo necrofilica) de las teorías de Macedonio sobre la subsistencia del muerto luego de su «ocultación». Y han quedado padeciendo su ausencia son hoy los interlocutores de Macedonio, entablan su vida.

¿Es esto la fama o la gloria póstuma que Jorge Manrique atribuía a su padre en las ejemplares coplas, la perduración en la memoria de la gentes? La gloria que, en efecto, es mucho más dada con los muertos que con los vivos, ha ido poco a poco rodeando y enalteciendo su figura. Macedonio había prevenido a la juventud:

(...) Nada de creencias gratis; particularmente los jóvenes cuidarse de los ya desjóvenes y endurecidos: no regalar su credulidad (C 56).

Pero las últimas generaciones de argentinos creen en él, y no gratuitamente: lo han colocado en una de las numerosas vacantes de sus ídolos. En rigor, Macedonio se había dirigido a la juventud desde sus primeras palabras: «Sólo reverencia la Pasión, y tú, joven, eres ella» (V 77).

Debo ahora referirme a una carta que me escribiera Ezequiel Martínez Estrada el 18 de febrero de 1964 (nueve meses antes de su muerte) acerca de mi breve *Introducción a Macedonio Fernández*. En ella me pone en guardia frente a mi ostensible debilidad por Macedonio, donde él veía, sospechosamente repetida, la de Borges:

Le agradezco mucho el ejemplar de «su» Macedonio que, si no es suyo cabalmente, comparte la propiedad con J. L. Borges... Creo que Macedonio sigue siendo *terra incognita*; y este es ya un problema mucho más complicado, si es que se va formando a su alrededor una acumulación sedimentaria que puede acabar dándole una forma caprichosa. En fin, mi parecer es que Macedonio ha sido utilizado, hasta ahora, para pasar el rato... Hasta ahora, a pesar de su enorme capital de reserva, se está girando en blanco. Y sería bien triste que otros que vengan tras ustedes, perfeccionen un feiche (el de guitarrero, por ejemplo; pues se ve que no tuvo dedos), como ya se hizo con Carriego, Almuerte y Banchs, para limitarme a los de ahora.

De este modo, Ezequiel no sólo me puso en guardia contra una imagen de Macedonio que él cree distorsionada por Jorge Luis, sino también contra las de toda una serie de personajes exaltados o deprimidos con mayor o menor razón por Borges y sus dóciles seguidores. Es una carta llena de afecto para mí, pero también de severidad, y acaba recomendándome que estudie y explique a Macedonio, pero como es debido:

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

Compulsado por los irresistibles argumentos —intelectuales y, sobre todo, emotivos— de Ezequiel, he procurado, continuando un largo proceso que desemboca en el presente prólogo, «aplicarme» a ese estudio que él me pedía. He comprendido así la inaudita dificultad que representa analizar, en su conjunto y en cada uno de sus rumbos, la casi inabisa obra de

Macedonio. Para un filósofo, su metafísica resulta demasiado poética; para un literato, su poesía es demasiado filosófica. Es por todo esto, sin duda, que ninguno de los historiadores de nuestra literatura, y menos aun 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 silencio.

Acabamos de ver que Macedonio rechaza la histórica asimilación de la metafísica a la filosofía (aquella es visión, dice; ésta, percepción). En carta inédita a Ildefonso Pereda Valdés se amplía y especifica esa distinción:

(...) 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 (...)

Creo, sin embargo, que debemos comenzar el tratamiento de esta cuestión sobre «el más grande metafísico del Plata», a su nivel más general en cuanto a las disciplinas, que es el de la «filosofía primera», o, si se quiere, el de la metafísica concebida como el género más característico de la filosofía. Análogamente, el nivel geográfico —o mejor dicho cultural— debe ser extendido, para comenzar, desde el río de la Plata hasta la América Latina en su conjunto.

Encontramos aquí que la pregunta que Ezequiel Martínez Estrada me formulaba en 1964 debe en rigor transformarse en la que un año antes se estaba formulando a sí mismo Augusto Salazar Bondy: ¿existe una filosofía de nuestra América? Para responderla, Salazar Bondy indaga la presencia o no de tres condiciones que determinarían la existencia de tal filosofía regional: la originalidad, la genuinidad o autenticidad y la peculiaridad. Trataremos de ver poco a poco si estas condiciones aparecen en nuestro metafísico, sea el primero o no.

Francisco Romero, el más influyente filósofo argentino de los últimos tiempos, ha acuñado por su parte una expresión que ha hecho carrera: los «fundadores de la filosofía en América». Estos fundadores, a diferencia de los profesores de la colonia, serían los que «fueron comiendo y raíz de los movimientos actuales en nuestros países». Esta última es, quizá, la única nota que los caracteriza como fundadores; tautológicamente, haber fundado. Porque las demás virtudes con que los adorna Romero («veracidad y fervor de la vocación, la altura de la inteligencia», saber, continuidad, conducta), son, en realidad, propios de todo verdadero filósofo de cualquier tiempo y lugar.

«La primera gran ampliación del interés filosófico... —explicaba Romero— la trae el Positivismo». La segunda, es la reacción contra éste: «en la Argentina... libraron la batalla antipositivista Alejandro Korn y Coriolano Alberini». Nacido en 1860, o sea en la generación anterior a Macedonio, «Korn era —sentencia Romero— un filósofo absoluto, esto es, un filósofo por entero, el más grande —a mucha distancia de los demás— que hayamos tenido por estas tierras».

Si alguna figura puede contraponerse a la de Korn es la de José Ingenieros, coetáneo ya de Macedonio. Korn negaba redondamente la metafísica, pero Ingenieros la admite, aunque no llega a formularla:

Es circunstancia curiosa y será sorprendente para algunos saber que Ingenieros, generalmente tenido por positivista, sostuviera la reducción de la filosofía a la metafísica y la legitimidad de ésta como conjunto de hipótesis verosímiles (...)

Con Ingenieros, por consiguiente, nos acercamos a Macedonio, no sólo en su afirmación de la metafísica, sino también en el hecho de no ser tampoco un filósofo académico. Macedonio era amigo de chistes y farsas (recuérdese su «candidatura» a la presidencia de la república); Ingenieros era también amigo de las bromas tanto ligeras como de gran

envergadura. En alguna forma, este carácter se traslucía en su tarea intelectual, acarreándole un duro reproche de Romero:

Su ligereza e incompreensión ante la tradición filosófica es acaso la mayor debilidad de su pensamiento y la causa de sus errores (...)

En cuanto a Macedonio, el simple hecho de proponerse una metafísica lo apartaba sin más ni más del positivismo; que esta metafísica fuera además idealista lo colocaba ya en la vereda de enfrente. Él fue muy claro además de muy brillante en su posición antipositivista:

Metafísica y Agnosticismo o Positivismo son antagónicos. Estos... son el ascetismo intelectual adoptado por fatiga. Son treguas, transacciones, es decir, cansancios... Cuando existe exuberancia de energías se intenta nuevamente la interrogación metafísica. En los períodos de depresión pónese en boga el positivismo (V 36).

Al rechazar la metafísica, el positivismo «había en general sobrevalorado la ciencia y había convertido en dogma el mecanicismo» (Francisco Romero); Macedonio, en cambio, manifiesta claro desprecio por la ciencia, a la que identifica virtualmente con la técnica:

La ciencia es un pasatiempo de descriptiva del Ser, con esperanza de practicidad y sin asombro-de-ser (Et 67).

Las más reciente historia del mundo ha venido a dar bastante razón a Macedonio en esto de la practicidad. Para él, la ciencia es una especie de chismosa que sólo se preocupa de «los vecinos»:

La Ciencia es ante todo industriosa; industria humana para escapar al Dolor, alcanzar el Placer. No les interesan los fenómenos, el «ser» sino sus relaciones. No quiere ni desea conocer el fenómeno. Busca el antes y el después de cada fenómeno; no se interesa por persona alguna sino por los vecinos de toda persona. Provoca o suprime el «fenómeno-antes», o fenómeno causa de cada fenómeno según que le convenga suscitar o impedir la producción de éste (V 36).

Ahora bien: al analizar todo este proceso de la fundación, Francisco Romero, que admira a Ingenieros, ignora limpiamente a Macedonio, a pesar de todas las aproximaciones que hemos señalado entre éstos. ¿Por qué? Sin duda que no sólo por un tácita valoración negativa de su obra, sino también por las circunstancias en que ésta se produce. En 1929, un año después de *Vigilia*, se había fundado la Sociedad Kantiana de Buenos Aires, rama de la homóloga berlinesa, siendo Korn la figura central de la porteña. Tanto Korn como el kantismo argentino ocupan el centro de las creencias de Romero; Macedonio, en cambio, se presenta como un agresivo antipositivista y antikantista. Sin duda, todo esto contribuyó a que Romero excluya de «los fundadores» a tan irreverente autodidacta a quien, ante la tradición filosófica, debe de haber considerado aún más «ligero e incompreensivo» que al propio Ingenieros.

Al analizar las ideas argentinas durante la primera posguerra, otro Romero (José Luis) valora en cambio la inquietud metafísica de la entonces llamada «nueva sensibilidad», y en particular la de Macedonio:

La nueva sensibilidad... tenía, sin duda, preocupaciones metafísicas, que expresaban poetas y prosistas de manera vaga, y entre todos Macedonio Fernández con rara profundidad.

La omisión de la obra metafísica de Macedonio se reanuda en una publicación de la OEA que retoma la idea de los «fundadores» de la filosofía en América Latina. Arturo Andrés Roig, encargado de sintetizar la filosofía argentina, incluye a Macedonio en el último lugar de una nómina de «otras figuras» a las que, según dice, debería alcanzar «una investigación de la labor *fundacional*». Pero neutraliza esta mención con un curioso «aun», destinado quizá a tranquilizar al *staff* académico:

En todos ellos, y aun en el caso del último mencionado (Macedonio), es posible ver con claridad la fuente de la cual surgen las diversas escuelas y tendencias que agitan el interés filosófico argentino...

Estos desdenes pasivos encubren en realidad el juicio claramente negativo de la filosofía «normalizada» sobre la genuinidad y/o autenticidad de la filosofía de Macedonio. Las más recientes generaciones filosóficas comienzan a asumir claramente la voz activa de esas omisiones.

Alberto Caturelli, por ejemplo, en un capitulito que titula «El mundo nuevo» se ocupa por fin de Macedonio, aunque sea para archivarlo en dos tercios y un octavo de página. A partir de una admiración de Macedonio por Shopenhauer, establecida sobre una cita parcial, lo engloba sin más ni más en el «ámbito del kantismo». Después de someras consideraciones, el impresionable Caturelli toma distancia y condena la «extraña doctrina» de este «originalísimo personaje»:

Como se ve, clausurado en este oscuro mundo subjetivista (con influencia en grupos literarios) Macedonio no tiene salida.

En cuanto a Ezequiel de Olaso, escribió sobre la filosofía de Macedonio un artículo donde le atribuye el afán «de exhibir su dificultad para pensar»:

No sólo no intenta un sistema o una mínima estructuración de su discurso, sino que además lo complica deliberada y ostentosamente. Esto transparente, a mi juicio, dos graves defectos: el narcisismo y la superfluidad... Su lado de teorizador es un lastre que abruma el conjunto de su escasa obra.

Esta crítica particular nos vuelve a traer de la mano a las críticas generales. Francisco Romero ha impuesto a nuestra filosofía una justa exigencia de escolaridad: «la naciente filosofía tiene que ir mucho a la escuela todavía». Correlativamente, rechaza las precocidades, que «son peligrosas, y en los casos menos graves, se resuelven en lamentables pérdidas». Salazar Bondy aporta análogas opiniones de Risieri Frondizi, Luis Villoro y Francisco Miró Quesada. Éste nos pone en guardia contra toda «filosofía precipitada, irresponsable y superficial»; y el propio Salazar Bondy se pronuncia en términos que pueden imaginarse alusivos a escritores del tipo de Macedonio:

El complejo de inferioridad del hispanoamericano o su tendencia a la precipitación en la tarea intelectual, o, en fin, su sobreestimación de la inspiración personal, son ejemplo de estos impedimentos que entran en la obra reflexiva.

Nada más plausible que estas responsables posiciones, pero no si éstas se exageran como el de Macedonio, en quien se advierte cabalmente esa «gran distancia entre quienes practican la filosofía y el conjunto de la comunidad», que es para Salazar Bondy una de las barreras a superar por el pensamiento filosófico latinoamericano. Esa distancia se da casi arquetípicamente en Macedonio y él la explica en forma muy clara a través de su

irrisión humorística del escritor activo de los discursos, de las ediciones, los premios y los banquetes.

Observa Salazar Bondy que «nuestras más relevantes figuras filosóficas han sido expositores o profesores...» ¿Por qué, entonces, tampoco él ni siquiera menciona las tentativas de creación, aisladas y difíciles como la de Macedonio? En su caso, sin duda, «el aporte de ideas y planteos nuevos, en mayor o menor grado, con respecto a las realizaciones anteriores, pero suficientemente discernibles como creaciones y no como repeticiones de contenidos doctrinarios».

Salazar Bondy ha seguido también las ideas de Romero sobre la fundación de la filosofía en nuestra América, aunque él es mucho más claro en la señalación de los caracteres distintivos de tales fundadores:

Los fundadores, cuya obra llena las primeras décadas del siglo actual, no sólo coinciden en el rechazo del positivismo; comparten, asimismo, el tipo de orientación que quieren imprimir al pensamiento filosófico y los mentores occidentales que eligen para esta empresa. En lo fundamental son antinaturalistas, con marcadas simpatías idealistas y vitalistas (posiciones éstas no siempre fáciles de distinguir la una de la otra); tienen una clara preferencia por los conceptos dinámicos y por el pensamiento intuitivo, no rígidamente lógico, y en consecuencia, son por lo general condescendientes por la especulación metafísica. De allí su admiración por autores como Boutroux, Croce, James y, sobre todo, Bergson.

Por cierto que este párrafo parece claramente descriptivo de la personalidad de Macedonio: antipositivista, idealista y vitalista a la vez, intuitivo, metafísico, gran admirador de William James... ¿No deberíamos entonces, por lo menos, admitir que la metafísica de Macedonio es lo que más se acerca, en nuestras tierras de profesores y expositores, a aquella deseada originalidad? ¿que constituye, por lo menos, una tentativa de originalidad, la que debería ser juzgada con altura por los filósofos que estén en condiciones de discernirla, pero en ningún caso ser omitida sin más ni más, cuando no descartada como simple locura...?

Elusivo diagnóstico éste que no excluye, por cierto, sino acaso implica esa otra virtud a que aspira Salazar Bondy; la peculiaridad o sea la «presencia de rasgos histórico-culturales diferenciales, que dan carácter distinto a un producto espiritual». ¿Cuál sería la peculiaridad de la metafísica de Macedonio? Una que es en cierto modo general en la filosofía de América: su relación con lo literario.

El propio Macedonio fue consciente del problema que planteaba su metafísica, y que sin querer había de legar a la posteridad. En el supuesto diálogo de su personaje Domínguez con Hobbes (Thomas Hobbes, el filósofo inglés, en el caso también personaje de Macedonio), durante la supuesta visita de Hobbes a Buenos Aires (perfectamente posible puesto que el tiempo no existe), Macedonio se autocalifica como el primer metafísico de su barrio. Parece ser que los vecinos lo habían dejado encargado, con toda confianza, de todo cuanto se refiere a la metafísica. Explica Domínguez a Hobbes:

En el barrio de él, Macedonio Fernández, a quien me refiero, goza confianza de haber resuelto todo el problema metafísico, y es tanta la seguridad del vecindario que ya nadie allí estudia ni sabe nada de 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 (V 96-97).

Nadie estudia metafísica en el barrio; Macedonio lo sabe, pero... ¿la había el propio Macedonio estudiado? No, quizá no todo lo necesario, según me contesta sobre el punto un testigo calificado, Jorge Luis Borges:

JLB: ... Yo no digo que Macedonio imitó, yo diré que Macedonio repensó lo que había pensado Berkeley y lo que había pensado Schopenhauer y lo que pensaban los hindúes. Ahora, a él no le gustaba esa idea, le parecía pedante.

CFM: ¿Cual idea?
JLB: La idea de otras literaturas y de otras épocas. Él pensaba que un hombre puede

llegar por sus propios medios a todo, ¿no?

CFM: Y Macedonio, al amparo de esa creencia, descuidó, digamos, su formación filosófica. ¿Se lo puede considerar un improvisado filosóficamente, o es un hombre de gran cultura que leyó mucho?

JLB: No. Macedonio había leído poco, pero esos pocos los había leído mucho. Después conseguimos que leyera a Bergson. Al principio no quería leerlo, simplemente porque no lo había leído antes.

Contra este «conseguimos que leyera a Bergson», puede aducirse la nota de *Vigilia* 156-157, donde Macedonio declara la edad «de veinte años que tenía yo cuando hice conocer Bergson al pensador Malagarriga a cambio de regalarme él a Shopenhauer» (Borges no había nacido todavía). Contradictoriamente, en nota a una carta de 1939, dice Macedonio: «Bergson tiene el formidable título *Materia y memoria* pero no sé qué expone, no lo leo y no creo que sea tan profundo como el título promete» (he aquí fundada la que podríamos llamar, a lo Macedonio, una «crítica sin lectura»; Ep 174). En carta de 1933 a Carlos Astrada, Macedonio confiesa su falta de preparación antes de escribir *Vigilia*: «Sólo después de ese libro he estudiado metafísica» (Ep 135). Más explícito y detallado es este párrafo de su *Diario de vida e ideas*:

De Linneo, Buffon, Humboldt, Lyell, Marx, Kant, Hegel, Renouvier, Bentham, casi nada he leído, y seguro estoy de que hallaría en ellos ricas sugerencias. En Matemáticas sólo he sido fuertemente impresionado por los estudios de Bernoulli (J.) acerca de los grandes números. En cambio leí veinte veces a Goethe, Schopenhauer y Spencer (T. 100).

«Esos pocos los había leído mucho». Queda así explicada y aun justificada la clásica dicotomía del latinoamericano sub o semidesarrollado. Macedonio era abogado y hasta doctor en jurisprudencia, como muchos otros escritores latinoamericanos, víctimas tanto de la necesidad de vivir como del prestigio leguleyo que nos viene de la colonia. La disciplina universitaria de Macedonio (esto es, su personalidad social) lo había llevado en una dirección; su personalidad auténtica lo llevaba en la opuesta, la que precisamente no pudo rumbar en los claustros universitarios. Macedonio era esa cosa perspicaz y ciega, admirable y triste que es un autodidacta. «Que un hombre pueda llegar por sus propios medios a todo», es la creencia básica del autodidacta. Por lo tanto:

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 simpática conversación, son sólo aquellas que el enseñante nunca ha comprendido y acerca de las cuales, por lo tanto, no lograría hacerse entender en años (A 224).

De esta creencia descuelga Macedonio su juicio sobre la profusa metafísica escrita:

En pocas páginas es posible, y debido, decir toda la Metafísica y no una de inconocibles —de las cuales hay muchos volúmenes pero no la página blanca, que parece la diría toda— sino una conocibilista que debe decirlo todo sin márgenes de misterio, y no obstante no necesitará un volumen (V 171).

Es por todas estas razones, sin duda, que Macedonio pedía:

(...) Una reserva del Estado para metafísicos en parques nacionales y una compañía de seguros contra los errores en Metafísica (V 213).

Y, sin embargo, la publicación de *Vigilia* —un volumen, aunque breve— provoca la apodéfica bienvenida de Raúl Scalabrini Ortiz en su citado artículo *Macedonio Fernández, nuestro primer metafísico*:

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.

Casi medio siglo después de su publicación, es curioso comprobar qué impacto produjo esta nota crítica en los intelectuales argentinos del momento, impacto derivado sin duda de todo lo que significa el propio pensamiento de Macedonio como fuerza de choque en aquella década de los 20. Por lo pronto, la acuciosa memoria de Ezequiel Martínez Estrada en su carta de 1964, transformó en «el más grande» aquel mero «primer metafísico» del título de Scalabrini, rebajado aun en su artículo a «el primer libro argentino de metafísica», como así también transformó el localizado «nuestro» en el binacional «del Plata».

Por su parte, José Luis Romero (citando sin duda también de memoria) cambió la expresión de Scalabrini en «el primer metafísico de Buenos Aires». José Luis comprende y transcribe el fundamento de Scalabrini Ortiz: que el pensamiento de Macedonio «es un alegato pro pasión, un ataque al intelectualismo extenuante». Y esto contribuye a confirmar una importante peculiaridad argentina: el predominio del sentimiento y de las emociones sobre la racionalidad. Y añade José Luis Romero que el propio Scalabrini, «en *El hombre que está solo y espera*, desarrollaba la teoría del carácter argentino siguiendo el hilo de esa reflexión».

Es sobre estas movilizadas bases, por lo tanto, que debo prepararme a revisar aquella vieja afirmación de Raúl Scalabrini Ortiz: ¿puede ser considerado Macedonio el más grande metafísico de su «barrio», esto es, metafísico «nuestro» según Scalabrini; «del Plata», según Martínez Estrada; «de Buenos Aires», según José Luis Romero? A la inversa, ¿qué otros metafísicos, según los historiadores de la filosofía latinoamericana, podrían disputar a Macedonio el tamaño de ser el más grande de ellos?

Empezando por nuestra orilla del Plata, donde Macedonio «aún no se ha secado del todo», ya que en la uruguayana estuvo, «pero era sólo de paseo: no de nacer» (R 47), encontramos en primer término que el monumental Alejandro Korn no puede ser nuestro primer metafísico, puesto que no creía en esta disciplina, como lo explica su entusiasta defensor Francisco Romero. Menos aún Coriolano Alberini, profesor e historiador de la filosofía; ni siquiera José Ingenieros, uno de esos multiformes intelectuales latinoamericanos de fin de siglo, atraído por diversísimas otras disciplinas, y que, si bien afirmó la posibilidad de una metafísica, nunca se ocupó de instituirlo... Quizá Alberto Rougès (si Tucumán pudiera ser sumergida en el Plata), pero su metafísica no alcanzó forma escrita hasta 1943 con su único libro, *Las jerarquías del ser y la eternidad*. Por lo demás, es Roig, su propio exegeta, quien se encarga de destrozar las jerarquías del ser de Rougès cuando explica que «su vida entera la dedicó a las tareas industriales, relacionadas con la explotación de la caña de azúcar».

Y para completar ahora la especificación «del Plata», conviene mencionar algunos uruguayos, empezando por Carlos Vaz Ferreira, a quien Macedonio, a su vez, ignora olímpicamente reduciéndolo al módico rol de padre de una importante poetisa. Sin llegar a esta distracción, es evidente que el psicólogo, esteta, sociólogo, pedagogo, lógico, moralista

Vaz Ferreira (sigo las especificaciones de Francisco Romero) no era por cierto un metafísico. De los otros uruguayos de que se ocupan nuestros historiadores de la filosofía, tampoco puede entrar en esta competencia Pedro Figari, pintor y en todo caso esteta; tampoco José Pedro Massera, neto positivista spenceriano; menos aún José Enrique Rodó, quien más acá y más allá de la metafísica, es definido vaga y acertadamente como el «organizador de un estilo de pensar».

Parece claro, por lo tanto, que en ninguna de las ciudades y regiones de la Argentina, en ninguna de las orillas del Plata aparece el metafísico capaz de disputar el puesto a Macedonio. En cambio, su metafísica está ahí, no obstante el silencio de los tratadistas; su imagen biográfica estrictamente adecuada al hombre metafísico también está ahí.

Y ésta puede ser la base de mi respuesta a la incitación de Martínez Estrada, respuesta que se origina y produce por exclusión. Por la misma razón que lo era en el barrio suyo durante la «visita» de Hobbes, resulta efectivamente ser Macedonio el primer metafísico del Plata... porque no hay otro, por lo menos no lo hay antes que él. Observará el lector que mi respuesta a Martínez Estrada difiere algo de su pregunta: volviendo a Scalabrini no hablo del «más grande» metafísico sino del «primero», adjetivo ambiguo que deja en la duda si menciono al primero como mejor o más grande, o sólo al primero ordinalmente. Me atrevo, pues, a confirmar que Macedonio es el primer metafísico del Plata, por lo pronto en existencia, como corresponde al «Existidor de profesión».

Nos queda aún por desentrañar otro problema más profundo, que dejamos para el último capítulo de este prólogo. ¿Podremos encontrar en la metafísica de Macedonio la genuinidad o autenticidad, que es la más difícil de las tres condiciones postuladas pro Salazar Bondy?

Una metafísica de la afección

Debemos entrar ahora a la exposición de la obra metafísica de Macedonio, para lo cual nos valdremos en lo posible de sus propios textos. Exposición y no valoración; simple tentativa de ordenar sus ideas fundamentales, ordenación que él nunca procuró sino que, por el contrario, eludió deliberadamente. Por lo tanto, trabajaremos a la vez con Macedonio y contra Macedonio.

Comenzamos por aclarar que su obra metafísica no es el corolario de la literaria, sino que, a la inversa, es el sustento mismo de su novelística, su poética y su humorística. Más aún: que sus manifestaciones literarias salen, por así decirlo, de su metafísica, como un resultado de los principios de ésta que no quisiéramos llamar mecánico para no desmerecerlo. Se trataría, en todo caso, de una mecánica muy sutil, que sólo un gran artista puede poner en marcha.

Y diríamos más: dejaríamos ya asentada en este introito la duda que nos suscita tan perfecta coordinación, homogeneizada por tan brillante estilo: 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.

Por lo pronto, su libro metafísico, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, fue editado en 1928 y escrito al mismo tiempo que su *Museo de la Novela Eterna* (cuya publicación simultánea él prometía, aunque esta última sólo apareció quince años después de su muerte). Macedonio anunciaba:

No toda es vigilia la de los ojos abiertos, mi primer libro... sería un libro perfecto si contuviera las mejoras y ampliaciones que su segunda edición ostentará; pero sólo anuncie [el diario] «Crítica», si me quiere bien, la primera edición, porque la frágil voluntad adquisitiva del Lector no quiere más que un pretexto para autopostergarse y retroceder (...) (R 97).

En esto como en todo tuvo razón Macedonio: su libro cayó en el vacío, y sólo alcanzó vida como mito, a través de glosas sobre todo afectivas, como la de Scalabrini Ortiz. Y también fue cierta la segunda edición de *Vigilia*, publicada cuarenta años después, en 1967, ordenada por su hijo Adolfo incluyendo las prometidas «mejoras y ampliaciones» que demuestran que la reflexión metafísica iluminó toda la vida de Macedonio. Más: definió su vida, aunque sea negativamente, tal como él mismo lo confiesa en la persona del Presidente, su autoperonaje de la novela:

Él fue desdichado por no ser lo que debió ser, sólo Pensador, e hizo la desdicha de la Eterna que fue lo que debió ser. Y ello obliga a ser escritor y lector de lo triste (Et 264).

Esta edición completa de *Vigilia* incluye textos de tres épocas;

1ª Muchos de 1908, primera y fuerte *poussée* metafísica, a los treinta y cuatro años de edad de Macedonio. Otros textos de 1924 y 1925.

2ª *Vigilia* mismo, ubicado axialmente en 1928.

3ª Textos posteriores: de 1930, 1942, 1944, 1949 y hasta 1950, dos años después de su muerte.

En cada una de estas tres épocas o jalones pueden señalarse ciertas características distintivas. La juvenil es más ordenada, más metódica, y por ello menos original. La exposición asume un carácter casi pedagógico.

La mañana pensante y expositiva que ha hecho tan dificultoso acercarse a la obra de Macedonio, aflora en la segunda época: precisamente a la altura de *Vigilia*, libro contemporáneo a la convivencia del autor con el ultraísmo, y marcado por lo tanto con un fuerte sabor literario. Es el mismo terreno intelectual de la primera época, pero ahora aparece como geológicamente fracturado: los deslizamientos de las ideas se traducen en una exposición recurrente, contradictoria en los detalles, donde luce en toda su ejemplaridad aquel decisivo reparo del autor: que todavía no es asequible un lenguaje idealista. Podríamos citar a Macedonio en su propio descargo:

No basta que algo no se entienda para que tenga mucho sentido, pero lo muy claro es muy sospechoso: casi todo lo que no dijo nada se redactó perfecto (R 164).

La tercera etapa, posterior a *Vigilia*, retorna a una mayor coherencia, quizá por estar limitada a ciertos temas particulares y hasta obesivos, concretados en publicaciones ocasionales en revistas diversas. Es clara en esta época la indudable madurez de Macedonio, su creciente despojamiento. Ejecuta ahora desarrollos en profundidad de insistidos temas precedentes, por todo ello largamente desbrozados y más dóciles a la formulación.

El conjunto de las tres etapas constituye la exposición coherente, lógica, de una metafísica que sólo presenta variantes internas de desarrollo, al extremarse una misma idea a través del tiempo y la meditación («pero che, ¿vos creés que a mí se me ocurren tantas cosas?»).

Lo que desordena su exposición es más bien la riqueza del lenguaje, las metáforas, los ejemplos, los interludios poéticos o narrativos. Convencido Macedonio, sin duda, de su propia y central teoría: «lo que parece, es», suele escribir siguiendo los dictados de su afección momentánea, que siempre era mucha.

¿Qué es, pues, la metafísica para Macedonio? He aquí su respuesta de 1908:

La Metafísica es el conocimiento del Ser, no de las leyes, relaciones o modos de ser; precisamente es la consideración del ser con eliminación de toda relación y ubicación. Es el esfuerzo de visión aperceptiva de la Realidad. Ciencia y Filosofía son Apercepción; Metafísica es Visión (V 30).

Este fenómeno de la apercepción es tan fundamental para Macedonio que da pie a su distinción entre filosofía y metafísica: él nunca pretendió ejercer la filosofía, que se aproxima a la ciencia por su común apoyarse en la apercepción, sino la metafísica, que no se funda en este fenómeno psicológico. Que él describe en esta forma:

Cuando con las reviviscencias instantáneas de la apercepción llenamos todos los intervalos de la percepción, que es por su naturaleza fraccionaria y discontinua, el Mundo y el Yo se nos aparecen como el ser en continuidad de existencia, como una sustancia continua y permanente desenvolviéndose dentro y fuera de nosotros sin interrupción. Mas en la conciencia y sensibilidad del niño, y en un estado contemplativo en el hombre, cada percepción se produce suelta y desligada, como caen las campanadas de un reloj en nuestras orejas distraídas (V 33).

En 1942, por lo tanto, hacía el final del proceso intelectual y vital de Macedonio, su idea de la metafísica se ha desarrollado en un sentido visionario. ¿Cómo se llega, existencialmente, a la Metafísica?

El hombre, solitario o en sociedad, siente en un momento la turbación del desacomodo de su familiaridad con lo habiente conocido; en este estado de mortificación por desarme de la acción, busca la causa psicológica de esa perplejidad; en suma, busca cómo librarse de ese momento, cómo recobrar su sentimiento de seguridad, de familiaridad, de naturalidad de su ser... Esta busca de la causa a combatir o extirpar de esa impresión desconfortante de infamiliaridad, es la Metafísica (V 192).

Por lo tanto:

Metafísica es la investigación de una sola especial emoción: la de *desconocimiento* de lo conocido, o *falso desconocimiento*... Cuando lo conocido, cotidiano (según todas nuestras anotaciones movilizables) recobra, se viste de la franja virgínea de recién conocido, de «nuevo», somos, o estamos, metafísicos, hay metafísica (V 189).

Pero esta «investigación de una emoción», ¿no será mera psicología? Claro: sólo «hay metafísica» cuando lo conocido cotidiano recobra «la franja virgínea de recién conocido». La emoción es un fenómeno psicológico y el soporte del conocimiento de lo «nuevo», en que consiste la metafísica. Esta metafísica, por lo tanto, parece reducirse a un contenido psicológico; está a un paso de la mística, que también consiste en esa reducción. Macedonio da este paso sin vacilar:

La Metafísica es el retorno a la Visión Pura, o sea al estado místico. Estado místico es vivir sin noción de comienzo de sí mismo, sin noción de cesación, sin noción de historia individual sin noción de identidad personal, sin noción de identidad y reconocibilidad del cosmos, sin noción de unidad de la persona, sin rumbo de marcha ni perfil de unidad, sin noción de subordinación a un Creador. Estado místico es vivir como autoexistente increado; y creo que es también vivir sin la discriminación imagen-sensación, ensueño-realidad, y sin la discriminación nuevo-recordado, nuevo-ya conocido. Por todo lo cual estado místico es vivir sin motivo ninguno de acción (V 190).

Considerada a lo largo de estas tres épocas, la concepción metafísica de Macedonio toma su punto de partida del hecho de que ciertas cosas parecen existir sin duda alguna dudosas (el tiempo y el espacio):

Al empezar, pues, no sabemos qué pensaremos en definitiva sobre la naturaleza del tiempo, espacio, materia, mundo exterior, sobre todo lo que desde ya se presenta como dudosos; en

cambio estamos ciertos de que las sensaciones y sentimientos que experimentamos existen, es decir, son; aunque sólo sean estados, fenómenos de nuestra psique (V 29).

Lo dudoso se transforma prontamente en negado: «El Yo, Materia, Tiempo, Espacio, son los faltantes en el Mundo». Veamos cómo se justifican estas negaciones de ser:

Que sólo exista lo sentido es una mitad del idealismo; que no exista lo sintiente es la otra. No han visto los idealistas que la concepción del Yo es un realismo, una externalidad al estado, tan ajena a él como a la percepción el mundo exterior, la Materia... Dos realismos: Materia y yo, o sólo el Yo, tienen la misma virtud total: negación de efectividad de nuestros estados (V 181).

Instalado en este idealismo total, debe negar totalmente la materia:

Si en lugar de impresionar se habla de causar y se dice que todo estado de sensación o idea o sentimiento tiene por causa inmediata una modificación material, ello equivale a afirmar a capricho una causa inagotable, innecesaria e irrepresentable de todo estado psíquico (V 68).

En cuanto al tiempo:

El Tiempo nada es, y dos hechos o imágenes entre los cuales no hay otro hecho o imagen son inmediatos, aunque los separen, hablando absurdamente, supuestos siglos (V 112).

«Hablando absurdamente»: otra vez el inasequible lenguaje idealista. En cambio, la adjetivación «supuestos siglos» nos instala precisamente en ese lenguaje que no es quizá otro que el lenguaje poético adecuado para hablar de meras construcciones aperceptivas:

Ese tiempo y espacio, que en verdad nada son, absolutamente nada más que palabras, consisten en una impresión vaga, psicológicamente hablando, que intrínsecamente se concreta en alguna reviviscencia táctil o visual, que se adhiere a todos los fenómenos y es ella misma, naturalmente, un fenómeno, y constituye el primer acto o producto y el más universal de la función aperceptiva, labor propia e incesante de nuestra estructura mental (V 53-54).

Volvamos ahora a lo que existe, a lo que es, «aunque sólo sean estados, fenómenos de nuestra psique». Tales estados constituyen la afirmación final de la metafísica de Macedonio, que por ello se confirma como psicologista: se trata precisamente de esos «estados de conciencia» que eran una de las preocupaciones predominantes de la psicología finisecular:

En fin, quiero decir que todo es lo que parece y esto ya es bastante y hasta total; y que es un antojo irresponsable que haya algo más que el aparecerse a la conciencia, como si los estados de la conciencia fueran una mera burla o falsificación, cuando son el todo y un todo que ninguna imaginación puede superar en su intensidad de efectividad, hasta el punto de abrumarnos y desesperarnos frecuentemente (V 69).

Tales estados llegan a identificarse con el ser:

Llamo *estado* a toda ocurrencia de la sensibilidad, o sea, sentimientos, sensaciones de dolor y placer e imágenes. Esto es todo lo que existe en toda forma concebible de existencia o Ser. Es todo lo que somos y todo lo que es, en múltiple variedad o especificidades simples (V 173).

Por lo demás, los únicos estados que importan son los estados presentes. A través de ellos, Macedonio llega a su idea de la sensibilidad:

La estricta concepción y quizá el límite de concebibilidad es «mi estado presente». Un estado que no es presente o que no es mío no tiene concepción. Es decir: falta imagen para la

vinculación de un estado a un tiempo, y de un estado a un otro-yo... como una cesación o vacío en mi presente. Toda concepción de existencia sin mí es concebir aquello donde yo no soy nada. Así defino mi doctrina de plenitud, continuidad y eternidad de toda sensibilidad, de la única sensibilidad (V 180).

De este modo el psicologismo llega a desaparecer en las fauces de la metafísica:

(...) La Conciencia o la Sensibilidad es lo único que hay: la Conciencia es todo lo Metafísico, pero en la disciplina Psicológica, quizá es nada.

Es así como Macedonio llama a su idealismo «Almismo Ayoico». Y al ser «ayoico» este «almismo», Macedonio elude el riesgo de solipsismo: no hay un «solo ego», no hay sino la sensibilidad, y la única tarea de la metafísica será prestar atención a la experiencia de esa sensibilidad:

La novedad que ha hallado la Metafísica Descripcionista, que no busca ni halla nada sino en la descripción (es decir atención a la experiencia)... es que el único problema metafísico, o que el problema único de la Metafísica, es el darse de la Experiencia, de una experiencia cualquiera, no siendo ni metafísico ni problema siquiera, el de haber algo detrás de la experiencia, un antojadizo e innecesario e irrepresentable algo, ni el de la coexistencia o pluralidad de conciencias independientes, ni el de la palabra comunicabilidad del pensamiento, ni de la palabra como necesaria al pensamiento solitario (V 236-239).

Sin embargo, Macedonio no se conformará en esta designación de su metafísica como un «descripcionismo» (donde la descripción se reduce a la atención). Propone también otras designaciones:

He aquí por hoy presentada la Metafísica de la Afección u Ostensibilismo Inexistencialista, cuya verdad es:... Todo es lo que parece (ostensibilismo). Nada es (sino aquí, allá, tanto, cuando); todo es sentir pero nada se siente (inexistencialista) (V 208).

La Sensibilidad global de que habla Macedonio, que él identifica con el Ser, ha llevado su metafísica a lo que podríamos llamar un «sensibilismo» (así como la de Schopenhauer es llamada «voluntarismo»). Quizá, con más simpatía, podríamos decir que es un «afeccionismo», o un idealismo afectivo, una Metafísica de la Afección, nombre éste quizá el más adecuado entre los muchos que él propone. La afección, en efecto, resulta ser lo esencial de cualquier estado:

(...) Todo fenómeno o estado es afectivo, y quizá es sólo afección, es decir, placer o dolor. Todo lo que sucede, todo lo que existe es placer o dolor (...) (V 50).

Esto es válido, desde luego, para el mundo de la Vigilia:

En cuerpo despierto (Vigilia), la afección, que es constante en nuestro ser, pues quien se observe verá que no hay un solo instante en que no estemos o conformes o descontentos con nuestro ser, exige cosmos (visual-táctil total o principalmente) que la presencia. Este pequeño tiene tan amedrentados a los metafísicos no-místicos, el mundo de la Representación que Afección; el Ensueño es idénticamente un mundo de la Afección (V 168-169).

Veamos ahora por qué también la Afección es lo único válido para el mundo del Ensueño:

El Mundo (material) es un sueño de la Afección; el Ensueño es idénticamente un mundo de la Afección. Lo que es típicamente ensueño es toda imaginación o ideación... que durante

el dormir del cuerpo es suscitada por estados de ese cuerpo que, en primer término, engendran en la conciencia un comentario causalista en imágenes. Es el proceso inverso al de la Vigilia (V 169).

Pero esta Metafísica de la Afección se sitúa, por definición, al margen de toda causalidad (que es asunto meramente científico):

La Afección es lo único que nos importa en realidad, pues la Presentación nos importa secundariamente y para los fines de la Afección. Está fuera del Cosmos-Presentación, y existe sintiente con la misma intensidad y variedad haya o no el Mundo o Presentación, asunto de la ciencia causal. En el Ensueño el Mundo cesa, pues fluye libre y variadamente la Afección, y nuevamente se le asocian las imágenes de la Presentación, sin ninguna eficiencia causal (V 234).

En síntesis:

Si considero lo esencial del mundo de la representación: Tiempo, Espacio, este mundo, todo él es inesencial, como ocurre con la Vigilia, que sólo tiene de valioso lo que le es común con el Ensueño: la Afección (V 113).

De la metafísica a la poesía

A estas alturas de la exposición, ¿podría aventurarme a agregar que (en razón acaso de su propia calidad de «existidor») Macedonio vendría a ser también el último metafísico del Plata? Este nuevo problema merece un empuje final de atención sobre su metafísica, que puede llevarnos a una respuesta que trascienda ese carácter estadístico de saber quién es el primero y quién es el último. En realidad, los filósofos del Plata que vienen después de Macedonio, los que Francisco Romero promociona y en cierto modo aniquila como «normalizados», podrían a su vez ser considerados o como repetidores o bordadores de las viejas metafísicas, o como epígonos de actitudes más modernas pero no del todo metafísicas, o como pensadores que han trabajado más cerca del campo social, económico, político.

La metafísica, que surgió en Grecia respondiendo a la necesidad de superar los límites de una ciencia física que no podía abarcar toda la realidad, se desarrolló plenamente durante el feudalismo medieval, y permaneció luego subyacente en las diversas formas del idealismo burgués. Es Carlos Marx quien, al pronunciarse contra todo idealismo, rechaza también a la metafísica como una de sus más flagrantes manifestaciones. El siguiente párrafo de *La sagrada familia* trata una tensa síntesis de los avatares de la metafísica, desde el siglo XVII hasta el XX, donde perecerá «para siempre» a manos 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 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 a 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 plebiscitaria restauración 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 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 término por la labor misma de la especulación y coincidente con el humanismo.

Esta predicción resultó aplicable aun a filósofos tan combatidos por el marxismo como el «empíriocriticista» Ernst Mach, que enseñó y escribió durante el último cuarto del siglo XIX, predicando una ciencia sólo atendida a los fenómenos, incontaminada de toda metafísica. La influencia de Mach se hace sentir hacia 1910 en el círculo de Viena, que considera imposible la existencia de un lenguaje metafísico, por lo que toda proposición metafísica sólo es una «pseudoproposición» y toda metafísica una serie de «errores de lenguaje».

Estas oscilaciones del pensamiento occidental sobre la metafísica son también seguidas por la evolución filosófica hispanoamericana, en la que Salazar Bondy encuentra este carácter *ondulatorio*:

Así, a la escolástica sigue el sensualismo ilustrado y a éste el pensamiento más conservador y metafísico de los filósofos partidarios de la escuela escocesa, del espiritualismo y del krausismo. Este pensamiento será desplazado por el positivismo antimetafísico que, a su vez, será combatido con éxito por el vitalismo bergsoniano de cepa especulativa, que dará paso a la fenomenología y al existencialismo, más críticos aunque más abiertos a la problemática metafísica-ontológica, que encuentran hoy al frente la crítica de las corrientes marxistas y analíticas.

La filosofía de nuestra América, señala por otra parte Salazar Bondy, «ha estado vinculada a determinadas áreas de actividad cultural... La vinculación con la literatura, que se percibe a comienzos de la colonia en ciertos círculos platonizantes, se deja sentir también en esta etapa (la positiva) y a comienzos del siglo XX, en coincidencia con la reacción espiritualista». En este mismo sentido, el autor invoca a José Gaos, para quien el pensamiento de Hispanoamérica se caracteriza por ser «predominantemente estético», o sea «de tono e intención literarios y propenso al ensayismo o a la expresión periodística u oratoria». Hasta tal punto que puede señalarse en él un crecimiento cuando «con Sartre y otros pensadores de línea existencialista, la filosofía se ha acercado a la literatura y, por ende, al modo de pensar típico hispanoamericano».

Aplicando ahora estas coordenadas a Macedonio, se advierte que los comienzos del siglo XX y la reacción espiritualista son cabalmente suyas. Ya hemos visto que él también enfatizaba la distinción entre filosofía y metafísica, pero con un sentido (idealista) inverso al materialista: él se proclamaba metafísico y rechazaba «el rótulo helado de Filosofía», disciplina ésta que consideraba estrechamente emparentada con la «chismosa» Ciencia sólo preocupada de causas y efectos. En lenguaje de Feuerbach: Macedonio desdenaba la «sobria filosofía», y lo único que admiraba y quería practicar era precisamente la «embriagada especulación» propia de la metafísica.

Por eso, Macedonio se mostraba hostil al círculo de Viena y criticaba el «sensacionalismo puro» de Mach calificándolo de «noumenismo dualista, doble contradicción con un sensualismo» (V 89). En cuanto al existencialismo, no alcanzó a registrar la boga de aproximación ya a su muerte, pero Kierkegaard y Heidegger son citados más de una vez con la simpatía que corresponde a un «existidor».

En este punto, la especialísima índole de Macedonio y su obra me llevan a intercalar una disquisición sobre las significaciones de las palabras «metafísica» y «filosofía», en lo que se relacionan con «poesía» y «literatura». La distinción entre metafísica y poesía es en rigor correlativa y en alguna medida equivalente a la distinción más general entre filosofía y literatura. Metafísica y poesía son disciplinas en cierto modo homólogas; por representar

más típicamente o con mayor intensidad las actitudes respectivas del filósofo y el literato: la metafísica vendría a ser a la filosofía lo que la poesía a la literatura.

Ahora bien: los «errores» (o forzamientos, o distorsiones) señalados por el círculo de Viena en el lenguaje metafísico sólo son errores para la lógica formal, no para el discurso poético. Es más: podríamos afirmar que son el fundamento mismo que posibilita expresar, con el lenguaje, en pensamiento poético. La poesía, en efecto, debe hacerse siempre *contra* la estructura lógica del lenguaje, prácticamente *consiste* en eso. Esta condición es llevada al extremo en las escuelas de vanguardia, tanto en la línea hipervital como en la hiperartística:

Una y otra terminan por *despalabrizar* las palabras: la hipervital obligándolas a recorrer un camino inverso al que siguieron al nacer, retrocediendo de la esfera racional, donde viven su adultez, a la irracional donde se gestaron; la hiperartística, queriendo desvincular el lenguaje, viene paradójicamente a atacarse a sí misma en su propio cuerpo de palabras, se suicida. Esta condición ya extrema de la rebelión contra el lenguaje, común al surrealismo y al creacionismo, produce una obra lírica de apariencia lógica (en cuanto conserva las estructuras formales de la creación), pero de contenido no representativo, deslizando, arbitrario, que actúa sobre el lector a manera de ráfaga.

Vemos así sólo, en el terreno puramente lingüístico, la señalada «fraternidad» entre metafísica y poesía llega prácticamente a constituir una unidad. Por lo tanto, y aun aceptando todos los reparos formulados contra la combatida metafísica, sería quizá posible salvarla a veces como poesía, puesto que tiene de común con ella esa calidad de ser una «embriagada especulación».

Ya hemos notado que estas afinidades entre filosofía y literatura constituyen una característica general en nuestra América. En el caso de Macedonio, el trasvasamiento de una a otra disciplina (en sus formas más agudas de metafísica y poesía) se produce a dos niveles: el primero psicológico, el segundo lingüístico. El primero es consecuencia de su idealismo, que lo conduce a este psicologismo:

Como la investigación de la emoción de desconocimiento, de lo conocido o falso desconocimiento ha de ser por entero intraconciencial, es un capítulo de la Psicología, como lo son la estética, la ética, la teoría del chiste o del melodismo (V 196).

Es en este nivel donde coinciden las definiciones de la Metafísica y de la Belarte Conciencial. Todo consiste en conmover la conciencia del lector en distintas regiones, a distintas alturas:

El Arte se produciría lo mismo que la Metafísica: sería una forma diversa de provocar el estado místico, que es la enucleación de la noción de ser, de la de identidad personal y de continuidad histórico-personal (C 22).

En un segundo nivel —originado, sin duda, en el primero—, lo que en metafísica interesa, apasiona y asedia a Macedonio es quizá nada más y nada menos que un problema de lenguaje. Escuchémosle esta afirmación, esencial para comprender toda su obra, aunque él la formula en una nota al pie de página:

Uso provisionalmente las voces *subjetividad*, *materia*, *nuestro*, porque el lenguaje estrictamente idealista no sería asequible todavía (V 88n).

Macedonio no deja de aludir a esta imposibilidad cada vez que su pensamiento lo lleva a una encrucijada que él considera inexpresable. Los ejemplos podrían multiplicarse (el subrayado es nuestro):

En *lenguaje-provisorio* —pues niego el Yo y el Futuro— la ciencia anuncia la repetición del orden de aparición de las variedades (de lo sentido) antes percibidas (V 154).

Querido soñado lector: es difícilísimo como inmensamente verdadero lo que de diré... (V 171), (Va urgente, borronado, para antes que se acabe el Mundo —aunque no existe—) (V 202).

En este «lenguaje provisorio» dirigido a un «soñado lector» en un «mundo que no existe», es precisamente donde radica aquella «embriagada especulación», aquella metafísica considerada como un conjunto de «seudoproposiciones», de «errores de lenguaje». Y el problema metafísico que implica la búsqueda de este inaccesible lenguaje no es otro que el de la poesía, cuando se debate y revuelve queriendo crear un arte independiente de la realidad: la naturaleza representativa del lenguaje ha de reenviar hacia esa realidad, al parecer invenciblemente, tanto al metafísico como al poeta.

Este problema cumbre de la poesía podría hallar solución en el idealismo absoluto de Macedonio. Con su creencia de que el ser es sólo y exclusivamente la sensibilidad, tanto en la forma de vigilia como en la de ensueño, se llega a la final identificación de estos dos términos tradicionalmente antitéticos: la conciliación de los contrarios que perseguía el surrealismo.

Si el ensueño y la vigilia son iguales, dice Macedonio, no es obligatorio «sentar que toda imagen sea posterior a una percepción o sensación, que la invención absoluta de imaginación no sea perfectamente posible». He aquí el único fundamento viable para que podamos aceptar al metafísico como creador de un lenguaje idealista, al poeta como ese «pequeño dice» que pretendía Vicente Huidobro: sólo en el caso de que sean capaces de crear realidad, pero más «adentro» del campo lingüístico, en el de la realidad misma. Ello supuesto, el problema de dar forma escrita a tales invenciones se vuelve ya puramente literario y quizá resoluble.

Es precisamente en estos callejones lingüísticos tantas veces sin salida donde Macedonio luce su exquisitez, su todopoder literario; suscitando aquel inaccesible lenguaje idealista, con la materia de un lenguaje dado que constitutivamente no lo es. Y esta creación ya es poética tanto o más que metafísica. Ya en *Recienvenido* comenzaba a internarse audazmente en esta transmutación de disciplinas:

Además este libro [*Vigilia*] será seguido dos meses después por otro: los originales de ambos han estado tan juntos en mi mesa de trabajo (de martirio, puedo asegurarlo) que aconteció trastrueque de carácter entre ellos: el primero, de ciencia metafísica, me ha salido fantástico, y el segundo, una novela, me ha salido verdadero (R 98).

Y retoma luego, con toda desenvoltura, variaciones sobre el tema en los infinitos prólogos de *Eterna*. Por ejemplo:

Si fracasa como tal la que llamo novela, mi Estética salvará el caso: admito que se la tome por novela, por fantasía de buen género, por novela suplente. Si falla la novela como novela puede ser que mi Estética haga de buena novela (Et 41).

En suma: debemos ampliar lo que dijimos al internarnos en la metafísica de Macedonio, y afirmar ahora, después de haberla vivido, que ella no sólo *hace* su poesía, sino que *se hace* poesía. Y conste que este atractivo resultado final no sería, por cierto, el más favorable tal y sólo la propone como poesía. En cualquier caso, ambos revierten sobre su autor, para hacerlo el doble actor de un apasionado duelo —¿metafísico, poético?— entre el misterio y su expresión.

VII. BIBLIOGRAFÍA

Establecida por
Nélida Salvador

OBRAS DE MACEDONIO FERNÁNDEZ

1. Libros

- No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1928.
- Papeles de Recienvenido*. Buenos Aires, Cuadernos del Plata, 1929.
- Una novela que comienza*. Prólogo de Luis Alberto Sánchez. Santiago de Chile, Ercilla, c. 1940, port. 1941.
- Papeles de Recienvenido; continuación de la Nada*. Prólogo de Ramón Gómez de la Serna. Buenos Aires, Losada, 1944.
- Poemas*. Prólogo de Natalicio González. México, Guaranía, 1953.
- Papeles de Recienvenido; Poemas; Relatos; Cuentos; Miscelánea*. Advertencia de Adolfo de Obieta. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1966.
- Museo de la Novela de la Eterna*. Advertencia de Adolfo de Obieta. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos*. Advertencia de Adolfo de Obieta. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- Cuadernos de todo y nada*. Buenos Aires, Corregidor, 1972. 2a. ed. 1990.
- Teorías*. Ordenación y notas de Adolfo de Obieta. Buenos Aires, Corregidor, 1974. (*Obras completas*, vol. III.)
- Adriana Buenos Aires; última novela mala*. Ordenación y notas de Adolfo de Obieta. Buenos Aires, Corregidor, 1974. (*Obras completas*, vol. V.)
- Museo de la Novela de la Eterna; primera novela buena*. Ordenación y notas de Adolfo de Obieta. Buenos Aires, Corregidor, 1975. (*Obras completas*, vol. VI.)
- Epistolario*. Ordenación y notas de Alicia Borinsky. Buenos Aires, Corregidor, 1976. (*Obras completas*, vol. II.)
- Papeles antiguos (Escritos 1892-1907)*. Datos para una biografía, ordenación y notas por Adolfo de Obieta. Bibliografía completa por Nélida Salvador y Elena Ardissoné. Buenos Aires, Corregidor, 1981. (*Obras completas*, vol. I.)
- Museo de la Novela de la Eterna*. Selección, prólogo y cronología de César Fernández Moreno. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982. (Incluye una muestra selectiva de todas las publicaciones del autor).
- Relatos, Cuentos, Poemas y Misceláneas*. Advertencia, ordenación y notas de Adolfo de Obieta. Buenos Aires, Corregidor, 1987. (*Obras completas*, vol. VII.)

Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada. Ordenación y notas de Adolfo de Obieta. Buenos Aires, Corregidor, 1989. (Obras completas, vol. IV)
No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos metafísicos. Advertencias de Adolfo de Obieta. Buenos Aires, Corregidor, 1990. (Obras completas, vol. VIII)

2. Antologías

Macedonio Fernández. Selección y prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
Papeles de Macedonio Fernández. Presentación y selección de Adolfo de Obieta. Buenos Aires, Eudeba, 1964.
Selección de escritos. Compilación de Carlos Mastronardi. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
Manera de una psique sin cuerpo. Edición y prólogo de Tomás Guido Lavalle. Barcelona, Tusquets, 1973.

3. Traducciones

Francés

Le potiron qui devint cosmos. Traducción de Jacques Sénélier. En *Ailleurs*. París, trimestral, n° 1, verano, 1963, pp. 71-75.
Poèmes. Traducción de Silvia Baron de Supervielle. En *Poesie*. París, n° 30, 3^{er} trim., 1984, pp. 3-11.
Chirurgie psychique d'extirpation. Traducción de José Calvelo y Michel Falempin. En *Conséquences*, París, n° 5, invierno-primavera, 1985, pp. 132-138.
Elena Bellemort et autres textes. Edición bilingüe. Texto de presentación de Jorge Luis Borges. Prefacio y traducción de Silvia Baron de Supervielle. París, Ibériques, José Corti, 1990.

Inglés

The Surgery of psychic removal. Fiction and poetry. Traducción de Edith Grossman. En *Review 73*; *fiction and poetry*. Nueva York, Center for Inter-American Relations, invierno, 1973, n° 10, pp. 44-48.

Italiano

Chirurgia psichica di estirpazione. Traducción de Gabriella Giuliani y Marcelo Ravoni. En *Le mappe immaginarie*. Milán, A. Garzanti, 1972, pp. 314-324.
Gli amici della città. Traducción de Lucrezia Cipriani Panunzio. En *Il Caffè*, de Adolfo de Obieta. Contenido: *Gli amici della città*. *Lettera a Jorge Luis Borges*. *Un racconto per nervi solidi*. *Sbadiglio a vuoto*. *Un pazienti in diminuzione*. *Facezia d'aggiunta*. *Invocazione finale*.)

CRÍTICA SOBRE MACEDONIO FERNÁNDEZ

1. Libros

1960-1969

FERNÁNDEZ MORENO, César. *Introducción a Macedonio Fernández*. Buenos Aires, Talfa, 1960. (Incluye «Bibliografía de Macedonio Fernández» por Horacio Jorge Becco.)
 TRÍPOLI, Vicente. *Macedonio Fernández, esbozo de una inteligencia*. Buenos Aires, Colombo, 1964.
 GARCÍA, Germán Leopoldo. *Hablan de Macedonio Fernández; entrevistas*. Buenos Aires, Carlos Pérez, 1968.

1970-1979

RODRÍGUEZ URRUTY, Hugo. *Sobre los seudónimos de Enrique Amorim: Lázaro Riet y una polémica con Macedonio Fernández*. Montevideo, Cuadernos Aries, 1970.
 BORINSKY, Alicia Ester. «Humorística, novelística y obra abierta». (Tesis). Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1971.
 JITRIK, Noé. *La novela futura de Macedonio Fernández*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, 1973.
 FOIX, Juan Carlos. *Macedonio Fernández*. Buenos Aires, Bonum, 1974.
 ENGELBERT, Jo Anne. «The narrative art of Macedonio Fernández». (Tesis). New York University, 1975.
 GARCÍA, Germán Leopoldo. *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.
 FLAMMERSFELD, Waltraut. *Macedonio Fernández (1874-1952); Reflexion und Negation als Bestimmungen der Modernität*. Francfort, O. Lang / Berna, H. Lang, 1976.
Un lenguaje nacional: «La escritura» de Macedonio Fernández. Buenos Aires, Estudio Enterman, 1976, vol. 3. (Contiene: «El existidor», por César Fernández Moreno, pp. 15-140; «La novela futura», pp. 141-174, «Apéndice: breve antología de la "novela"», pp. 177-193, y «Retrato discontinuo».)

- pp. 195-214, por Noé Jitrik; «Muestra epistolar» ordenada por César Fernández Moreno. pp. 215-230.)
- ENGELBERT, Jo Anne. *Macedonio Fernández and the Spanish American New Novel*. Nueva York, New York University Press, 1978.

1980-1989

- FERNÁNDEZ LATOUR, Enrique. *Macedonio Fernández, candidato a presidente y otros escritos*. Buenos Aires, Agón, 1980.
- CABALLERO, Marcelo. «Análisis de *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández». (Tesis de maestría). París, UER Langues Romanes, Université de Paris VIII, 1981.
- ISAACSON, José. *Macedonio Fernández, sus ideas políticas y estéticas*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981.
- SALVADOR, Nélica. *Macedonio Fernández, precursor de la antinovela*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1986.
- SCHIMINOVICH, Flora. *La obra de Macedonio Fernández: una lectura surrealista*. Madrid, Ed. Pliegos, 1986.
- BORINSKY, Alicia. *Macedonio Fernández y la teoría crítica: una evaluación*. Buenos Aires, Corregidor, 1987.
- CORTINA, María Teresa. «Macedonio Fernández: tipología del lector y el personaje». (Tesis de licenciatura). Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1989.

2. Artículos

2.1. Trabajos firmados

1920-1929

- BORGES, Jorge Luis. «Macedonio Fernández: "El Recienvenido", inédito aún». *Proa*, Buenos Aires, 1a. época, año 1, n° 3, julio 1923, p. 2.
- MÉNDEZ, Evar. «Macedonio Fernández ¿un precursor del ultraísmo?». *Martín Fierro*, Buenos Aires, 2a. época, año 2, n° 14 y 15, 24 enero 1925.
- PEREDA VALDÉS, Ildefonso. «Macedonio Fernández». *Nosotros*, Buenos Aires, año 21, vol. 55, n° 213, feb. 1927, pp. 234-236.
- COQ, J. «El libro de Macedonio». *Claridad*, Buenos Aires, n° 170, 10 nov. 1928, p. 18.
- KRUPKIN, Ilka. «Breves reflexiones humano-metafísicas a *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, de Macedonio Fernández». *Mundo Israelita*, Buenos Aires, 7 jul. 1928.
- MARECHAL, Leopoldo. «Recriminó a De Torre. Ensalzó a Macedonio». *Pulso*, Buenos Aires, s.f.

- PINETA, Alberto. «Macedonio Fernández, sus saludos y yo». *La Razón*, Buenos Aires, 20 dic. 1928, p. 17.
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl. «Macedonio Fernández, nuestro primer metafísico». *Nosotros*, Buenos Aires, año 22, vol. 60, n° 228, mayo 1928, pp. 235-240.
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl. «Palabras de amistad». *La Gaceta del Sur*, Rosario, n° 4-5, jun.-jul. 1928.
- TORRE, Guillermo de. «Buenos Aires: Literatura». *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 jun. 1928.
- VIRASORO, Miguel Ángel. «Macedonio Fernández: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*». *Síntesis*, Buenos Aires, año 2, n° 17, oct. 1928, pp. 224-227.
- ZÍA, Lisardo. «Instantánea de Macedonio Fernández». *La Gaceta del Sur*, Rosario, n° 8, nov. 1928.

1930-1939

- LÓPEZ PALMERO, Mariano. «Papeles de Recienvenido, por Macedonio Fernández». *Nosotros*, Buenos Aires, año 24, vol. 69, n° 256, sept. 1930, pp. 328-329.
- PORCIO, César. «Macedonio Fernández; un viajero que no regresó del ensueño». *La Nación*, Buenos Aires, 26 enero 1930, revista semanal, año 1, n° 30, p. 39.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. «Silueta de Macedonio Fernández». *Sur*, Buenos Aires, año 7, n° 28, enero 1937, pp. 75-83.
- BERNÁRDEZ, Francisco Luis. «Espectro de Macedonio Fernández». *Sur*, Buenos Aires, año 9, n° 52, enero 1939, pp. 28-31. Publicado también en: *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, año 16, n° 101, nov.-dic. 1953, pp. 53-55.

1940-1949

- SÁNCHEZ, Luis Alberto. «Macedonio Fernández, metafísico». *Revista de las Indias*, Bogotá, t. 7, n° 22, oct. 1940, pp. 377-388.
- ARNE, Paul. «Macedonio Fernández». *Brooks abroad*, Oklahoma, University of Oklahoma Press, oct. 1941.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. «Macedonio Fernández: *Una novela que comienza*». *Sur*, Buenos Aires, año 10, n° 79, abr. 1941, pp. 115-118.
- SOTO, Luis Emilio. «Macedonio Fernández inventa el prólogo novelado». *Argentina Libre*, Buenos Aires, n° 8, 29 mayo 1941.
- VILLANUEVA, Amaro. «El fiscal Doctor Macedonio Fernández, sueño...» *Argentina Libre*, Buenos Aires, 1941.
- GRIS. «Humorismo criollo o Macedonio Fernández». *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, año 23, n° 937, t. 39, n° 9, 9 mayo 1942, p. 131.
- GUIOMAR. «Macedonio Fernández, escritor insólito». *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, año 23, n° 937, t. 39, n° 9, 9 mayo 1942, p. 131.
- VICTORIA, Marcos. «El humorismo en la literatura argentina actual». *Cuadernos Americanos*, México, año 2, vol. 11, n° 5, sept.-oct. 1943, pp. 206-221.

- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. «Macedonio Fernández: Papeles de Recienvenido, Buenos Aires, Losada, 1944». *Sur*, Buenos Aires, año 14, n° 121, nov. 1944, pp. 75-76.
- LARRALDE, Pedro. «Preparado dibujo de Macedonio Fernández». *Correo Literario*, Buenos Aires, año 2, n° 20, 1° sept. 1944, p. 6.
- GONZÁLEZ CONTRERAS, Gilberto. «Una novela que comienza, por Macedonio Fernández». Santiago de Chile, Ercilla, 1941. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. 7, n° 14, feb. 1944, pp. 441-442.
- CANAL FEIJÓO, Bernardo. «Teoría de M.F.». *Davar*, Buenos Aires, n° 1, jul.-ag. 1945.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. «Comentarios a la poesía de Macedonio Fernández». *La Gaceta*, Tucumán, n° 16527, 26 mayo 1947.
- DUNCAN, Elena. «Macedonio Fernández o el amor constante». *Alfar*, Montevideo, n° 87, 1948.

1950-1959

- GARCÍA MARTÍNEZ, J. A. «Macedonio Fernández, metafísico paradójal; intento de aproximación». *Sexto Continente*, Buenos Aires, n° 6, oct. 1950, pp. 11-15.
- BRASCÓ, Miguel. «Macedonio Fernández». *Trimestral*, Santa Fe, n° 4, oct. 1952, p. 8.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. «Macedonio Fernández, Borges y el ultraísmo». *Número*, Montevideo, n° 19, abr.-jun. 1952, pp. 171-183.
- ZÍA, Lisardo. «Vida y pasión de la bohemia porteña». *Clarín*, Buenos Aires, 30 dic. 1952.
- BARBIERI, Vicente. «Mascarilla de Macedonio». *Buenos Aires Literaria*, Buenos Aires, año 1, n° 9, jun. 1953, pp. 54-56.
- BARRENECHEA, Ana María. «Macedonio Fernández y su humorismo de la nada». *Buenos Aires Literaria*, Buenos Aires, año 1, n° 9, jun. 1953, pp. 25-38.
- BERNARDEZ, Francisco Luis. «Imagen de Macedonio Fernández». *Criterio*, Buenos Aires, año 26, n° 1197, 8 oct. 1953, pp. 762-763.
- BRASCÓ, Miguel. «Un homenaje de *Buenos Aires Literaria* a Macedonio Fernández». *Letra y Línea*, Buenos Aires, n° 1, oct. 1953.
- Buenos Aires Literaria*, Buenos Aires, año 1, n° 9, jun. 1953. (Número dedicado a Macedonio Fernández).
- DEVOTO, Daniel. «Imagen de Macedonio Fernández». *Buenos Aires Literaria*, Buenos Aires, año 1, n° 9, jun. 1953, pp. 51-53.
- FERNÁNDEZ LATOUR, Enrique. «Invitación a parar rodeo». *Buenos Aires Literaria*, Buenos Aires, año 1, n° 9, jun. 1953, pp. 57-61.
- PAGÉS LARRAYA, Antonio. «Macedonio Fernández, un payador». *Buenos Aires Literaria*, Buenos Aires, año 1, n° 9, jun. 1953, pp. 39-50. Publicado también en *Humanitas, Anuario del Centro de Estudios Humanísticos*, Monterrey, n° 3, 1962, pp. 315-328; *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, vol. 56, n° 166, oct. 1963, pp. 133-146 y en su *Sala Groussac*, Buenos Aires., Guillermo Kraft, 1965, pp. 117-133.

- GARCÍA MARTÍNEZ, J. A. «Macedonio Fernández, filósofo presocrático». *Capricornio*, Buenos Aires, año 2, n° 7, sept.-dic. 1954, pp. 50-54. También separata: Buenos Aires, Lumen, 1954, 7 p.
- GHIANO, Juan Carlos. «Los poemas de Macedonio Fernández». *Sur*, Buenos Aires, n° 231, nov.-dic. 1954, p. 109-114.
- ZUM FELDE, Alberto. «La restauración de la metafísica». En *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. El ensayo y la crítica*. México, Guaranía, 1954, vol. I, cap. 4, pp. 565-573.
- EGGERS, Eduardo. «Macedonio Fernández; pájaro azul de nuestra literatura». *El Hogar*, Buenos Aires, 8 abr. 1955, Supl. de la revista n° 27, no paginado.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. «Macedonio Fernández». *Ciclón, revista literaria*, La Habana, vol. 1, n° 6, nov. 1955, pp. 66-71.
- VANASCO, Alberto. «América y sus escritores». *La Prensa*, Buenos Aires, 11 sept. 1955.
- BARTHOLOMEW, Roy. «Carta macedónica a la calle Macedonio Fernández». *El Hogar*, Buenos Aires, 17 ag. 1956.
- FERNÁNDEZ LATOUR, Enrique. «Un episodio epistolar entre Juan B. Justo y Macedonio Fernández». *La Nación*, Buenos Aires, 5 feb. 1956, p. 1.
- FERNÁNDEZ MORENO, César. «"Continuo vivir", por Macedonio Fernández». *Marcha*, Montevideo, n° 364, 13 mayo 1957.
- «El escritor a la vista». *Marcha*, Montevideo, n° 365, 7 jun. 1957.
- JURADO, Alicia. «Aproximación a Macedonio Fernández». *Ficción*, Buenos Aires, n° 7, mayo-jun. 1957, pp. 65-79.
- PAGÉS LARRAYA, Antonio. «Reconoce en la obra de Macedonio Fernández todo lo esencial y expresivo del arte de los payadores». *La Razón*, Buenos Aires, 5 oct. 1957.
- OBIETA, Adolfo de. «Mi padre, Macedonio Fernández». *Revista de la Universidad*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, n° 3, enero-marzo 1958, pp. 147-150.
- SOLER CAÑAS, Luis. «Algunos colaboradores de *El Tiempo*». *Clarín*, Buenos Aires, 3 ag. 1958, p. 6.
- VANASCO, Alberto. «Macedonio Fernández». *Fichero*, Buenos Aires, n° 1, 1958, pp. 6-7.
- GÓMEZ, Miguel Ángel. «Macedonio o la espontaneidad». *Clarín*, Buenos Aires, 1° nov. 1959, 4a. sec., p. 1.
- TREJO, Mario. «Introducciones a Macedonio Fernández». *El Nacional*, Buenos Aires, 11 enero 1959.

1960-1969

- FOIX, Juan Carlos. «El ingenioso porteño Don Macedonio Fernández». *La Nación*, Buenos Aires, 18 sept. 1960, supl. literario, p. 2.
- CICCO, Juan. «Macedonio Fernández». *La Razón*, Buenos Aires, 23 sept. 1961, ilustr.

- PINETA, Alberto. «Macedonio Fernández, un hombre misterioso y genial». En *Verde memoria*, Buenos Aires, A. Zamora, 1962, pp. 128-139.
- REY BECKFORD, Ricardo y BORGES, Jorge Luis. «Páginas argentinas: Macedonio Fernández». *El Búho*, Buenos Aires, n° 5, dic. 1963, p. 11.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. «Macedonio Fernández». En *Escritores representativos de América*, Madrid, Gredos, 1963, vol. 3, pp. 95-106.
- SOFOVICH, Luisa. «Macedonio: espiral nueva de humorismo con estilo porteño, paradoja, burla e inocencia». *La Razón*, Buenos Aires, 23 nov. 1963.
- BORGES, Jorge Luis. «Macedonio Fernández». *L'Herne*, París, n° 4, 1964, pp. 65-70.
- FERNÁNDEZ MORENO, César. «Macedonio Fernández». *Zona de la Poesía Americana*, Buenos Aires, año 1, n° 3, mayo 1964, pp. 12-13.
- SALVADOR, Nélica. «Macedonio Fernández y su poemática del pensar». *Comentario*, Buenos Aires, año 11, n° 38, 1a. entrega, 1964, pp. 45-54.
- ALONSO, Rodolfo. «Papeles de Macedonio Fernández». *Gaceta de Tucumán*, Tucumán, 26 dic. 1965.
- MURENA, Héctor A. «Le premier Argentin maître de son propre génie». *Les lettres nouvelles*, París, jul.-ag.-sept. 1965, pp. 76-77.
- OBIETA, Adolfo de. «Macedonio Fernández». *Les lettres nouvelles*, París, jul.-ag.-sept. 1965, pp. 77-83. (Trad. al francés del artículo publicado en la *Revista de la Universidad*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, n° 3, marzo 1958, pp. 147-150.
- OLASO, Ezequiel de. «Un idealista a la defensiva». *La Nación*, Buenos Aires, 28 marzo 1965, 3a. sec., p. 4.
- PETIT DE MURAT, Ulyses. «No muere Elena Bellamuerte». *La Gaceta*, San Miguel de Tucumán, año 54, 26 sept. 1965.
- SALVADOR, Nélica. «Papeles de Macedonio Fernández». *La Nación*, Buenos Aires, 31 oct. 1965, supl., p. 5.
- ALONSO, Rodolfo. «A nosotros, Macedonio Fernández». *Norte*, revista hispánica de Amsterdam, año 7, n° 6, nov.-dic. 1966, pp. 121-124.
- FERNÁNDEZ LATOUR, Enrique. «Macedonio Fernández, candidato a Presidente». *La Prensa*, Buenos Aires, 9 enero 1966, 2a. sec. ilustrada de los domingos.
- PEREDA VALDÉS, Ildefonso. «Memorial de Martín Fierro». *Testigo*, Buenos Aires, n° 3, jul.-sept. 1966, pp. 18-24.
- ROSSLER, Osvaldo. «Macedonio Fernández o el silencio entre palabras». *Clarín*, Buenos Aires, 1° sept. 1966, supl., p. 1, ilus.
- A. C. «El Evangelio según M.F.; Macedonio Fernández: Museo de la Eterna». *Primera Plana*, Buenos Aires, año 5, n° 253, 31 oct.-6 nov. 1967, p. 66 y 68.
- A. P. «"Codear fuera a Kant es lo primero en metafísica"; sobre la edición de Ilka Krupkin». *La Prensa*, Buenos Aires, 16 jul. 1967.
- COBOS, Luis Roberto. «Entrevista a A. de Obieta en busca de Macedonio Fernández». *El Intransigente*, Salta, 1° abr. 1967.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. «Carta a Rodríguez Feo». *El escarabajo de Oro* 33, mayo 1967, p. 29.
- NEÑEZ, Zulma. «Los de ayer: Macedonio Fernández». *El Mundo*, Buenos Aires, 5 marzo 1967.

- SALAS, Horacio. «Todos le debemos algo». *Análisis*, Buenos Aires, n° 316, 3 abr. 1967, pp. 44-47.
- SALVADOR, Nélica. «Negación y realidad en los cuentos de Macedonio Fernández». *Comentario*, Buenos Aires, año 14, n° 56, sept.-oct. 1967, pp. 9-18.
- BERNÁRDEZ, Francisco Luis. «Macedonio». *Clarín*, Buenos Aires, 21 nov. 1968, supl. literario, p. 2.
- GANDOLFO, E. E. «La novela nueva en Argentina. I: Precursores». *El Lagrimal trifurca*, Rosario, n° 3-4, oct. 1968-marzo 1969, p. 89, fot.
- PEYROU, Manuel, y otros. «La imagen secreta de Macedonio Fernández»; entrevistas. *Adán*, Buenos Aires, n° 20, marzo 1968, pp. 60-64.
- REIN, Mercedes. «Macedonio, Buenos Aires y nosotros». *Marcha*, Montevideo, n° 1418, 27 sept. 1968, pp. 30-31.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. «Museo de la novela de la Eterna». Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967. *Caravelle, cahiers du monde hispanique, et luso-brésilien*, Toulouse, Université de Toulouse, n° 13, 1969, pp. 148-150.
- 1970-1979
- SALVADOR, Nélica. «Técnicas narrativas de Macedonio Fernández». *Filología*, Buenos Aires, año 14, 1970, ed. 1971, pp. 127-143.
- FOIX, Juan Carlos. «Macedonio Fernández experto en ausencias». *La Nación*, Buenos Aires, 10 enero 1971, supl., p. 2.
- MARTINI REAL, Juan Carlos. «El legado de Macedonio». *Macedonio*, Buenos Aires, año 3, n° 11, invierno, 1971, pp. 3-9.
- BARRENECHEA, Ana María. «Su humorismo de la nada». *Clarín*, Buenos Aires, 20 abr. 1972).
- BORINSKY, Alicia Ester. «Macedonio: su proyecto novelístico». *Hispanérica, revista de literatura*, College Park (Md.), año 1, n° 1, jul. 1972, pp. 31-48.
- CORTINA, María Teresa. «De humorismo a metafísica: El zapallo que se hizo cosmos». *Boletín del Instituto de Literatura*, La Plata, Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, n° 3, 1972, pp. 43-53.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. «Macedonio Fernández el fundador». *Nuevos Aires*, Buenos Aires, n° 7, 1972, pp. 37-45.
- GHIANO, Juan Carlos. «Macedonio Fernández y la novela». *Revista de Occidente*, Madrid, n° 113-114, ag.-sept. 1972, pp. 129-147.
- PETIT DE MURAT, Ulyses. «El increíble, maravilloso Macedonio». *Tiempo de sosiego*, n° 21, feb. 1972.
- URONDO, Francisco. «Macedonio». *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n° 270, dic. 1972, pp. 558-563.
- BAJARLIA, Juan Jacobo. «Macedonio o la certeza del ser concienzial; Cuadernos de todo y nada». *Clarín*, Buenos Aires, 29 marzo 1973, supl. *Cultura y Nación*, p. 3.
- BORINSKY, Alicia Ester. «Macedonio y el humor de Julio Cortázar». *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. 39, n° 84-85, jul.-dic. 1973, pp. 520-535.

- GARCÍA, Germán Leopoldo. «Por Macedonio Fernández». *Literal*, Buenos Aires, n° 1, nov. 1973, pp. 15-28.
- HALAC, Ricardo. «M.F. una mesa de diez metros y un día infinito. Reportaje a A.F. de Obieta». *La Opinión*, Buenos Aires, 21 enero 1973.
- JITRIK, Noé. «Retrato discontinuo de Macedonio Fernández». *Crisis*, Buenos Aires, año 1, n° 3, jul. 1973, pp. 44-49.
- BORGES, Jorge Luis. «Macedonio Fernández». *La Nación*, Buenos Aires, 21 jul. 1974, 3a. sec. p. 1.
- CASASBELLAS, Ramiro de. «La fuerza y el sueño». *La Opinión*, Buenos Aires, 23 jun. 1974, supl. cultural, pp. 6-7.
- FOIX, Juan Carlos. «Macedonio Fernández, un presocrático». *La Nación*, Buenos Aires, 15 dic. 1974, Letras-Artes-Bibliografía, pp. 1-2.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús. «Macedonio Fernández, creador insólito». *Informaciones*, Madrid, vol. 31, 1, 1974.
- CONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. «La bondad de lo malo: *Adriana Buenos Aires (última novela mala)*, por Macedonio Fernández». *La Nación*, Buenos Aires, 17 nov. 1974, 3a. sec., p. 3.
- ISAACSON, José. «El argentino interior: *Teorías*, por Macedonio Fernández». Buenos Aires, Corregidor. *La Nación*, Buenos Aires, 15 sept. 1974, 3a. sec., p. 3.
- LAVÍN CERDA, Hernán. «Macedonio Fernández: la tentativa infinita del profeta porteño». *Revista de la Universidad de México*, México, vol. 29, n° 2, oct. 1974, pp. 25-26.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. «Aún se oye a Macedonio». *La Opinión*, Buenos Aires, 23 jun. 1974, supl. cultural, pp. 8-10.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. «Testimonio de Borges, por T.E.M.». *La Opinión*, Buenos Aires, 23 jun. 1974, supl. cultural, p. 11, ilus.
- MARTINI REAL, Juan Carlos. «Cronología». *Crisis*, Buenos Aires, n° 15, jul. 1974, p. 29.
- MARTINI REAL, Juan Carlos. «Nueva dimensión de Macedonio». *Crisis*, Buenos Aires, n° 15, jul. 1974, p. 22.
- OBIETA, Adolfo de. «Macedonio Fernández». *OSFA*, Buenos Aires, año 37, n° 311, jun.-sept. 1974, p. 28 y 42.
- . «Macedonio Fernández: reportaje sin reporteador a Adolfo de Obieta». *Crisis*, Buenos Aires, n° 15, jul. 1974, p. 29.
- . «Veinte años después». *La Opinión*, Buenos Aires, 23 jun. 1974, supl. cultural, p. 9.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. «I. Macedonio el inefable. II. Matalenguaje y mataenredos». *El Día*, Montevideo, 8 dic. 1974.
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl. «Aviso». *Crisis*, Buenos Aires, n° 15, jul. 1974, p. 28.
- SOLER CAÑAS, Luis. «Testimonios de un joven singular, 1892: Macedonio Fernández publica sus primeros artículos». *Clarín*, Buenos Aires, 11 abr. 1974, supl. *Cultura y Nación*, pp. 1-2, ilus.
- SOSA LÓPEZ, Emilio. «Macedonio Fernández: la trivialidad de escribir». *La Nación*, Buenos Aires, 21 jul. 1974, 3a. sec., p. 1.

- BORGES, Jorge Luis. «Las memorias de Borges». *La Opinión*, Buenos Aires, 17 sept. 1974, 2a. sec., pp. I-XXIV.
- CANAL FEIJÓO, Bernardo. «Macedonio, el espacio y los tiempos; filosofía de un ingenio creador». *Clarín*, Buenos Aires, 30 enero 1975, supl. *Cultura y Nación*, pp. 4-5.
- D'AMICO, Héctor. «Macedonio Fernández: desordenado, caótico... pero absolutamente genial; aproximación a un argentino excepcional». *Gente*, Buenos Aires, año 9, n° 502, 6 marzo 1975, pp. 50-53.
- KALICKI, Rajmund. «Antiborgeana: Macedonio Fernández». *Twórcze*, Varsovia, año 31, n° 6, 1975, pp. 128-130.
- SUCRE, Guillermo. «Un sistema crítico». En *La máscara, la transparencia*. Caracas, Monte Ávila, 1975, pp. 61-62.
- ZELARRAYÁN, Ricardo. «Borges: Yo no me admiro, hago lo que puedo». *Clarín*, Buenos Aires, 3 abr. 1975, supl. *Cultura y Nación*, p. 1, 4-5. Reportaje.
- BARJALÍA, Juan Jacobo. «Eternidad y muerte de Macedonio: *Obras completas de Macedonio Fernández*». Ediciones Corregidor, 1975. *Clarín*, Buenos Aires, 22 enero 1976, Supl. *Cultura y Nación*, p. 6.
- CANAL FEIJÓO, Bernardo. «Donde las palabras se juntan». En *Lugones y el destino trágico*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1976, p. 111-116.
- GARCÍA, Germán Leopoldo. «Resonancias de Macedonio Fernández». *Clarín*, Buenos Aires, 22 enero 1976, supl. *Cultura y Nación*, p. 2, fot.
- MARTINI REAL, Juan Carlos. «La búsqueda solitaria». *Clarín*, Buenos Aires, 22 enero 1976, supl. *Cultura y Nación*, p. 3, fot.
- OBIETA, Adolfo de. «Macedonio Fernández: el pensador de los sueños y la vigilia». *Clarín*, Buenos Aires, 22 enero 1976, supl. *Cultura y Nación*, p. 1 y 4, ilus.
- OLASO, Ezequiel de. «La metafísica del ensueño». *Clarín*, Buenos Aires, 22 enero 1976, supl. *Cultura y Nación*, p. 3, fot.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Historia comparada de las literaturas americanas*. Buenos Aires, Losada, 1976, vol. IV, pp. 91-96 y 265-270.
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl. «De Scalabrini a Macedonio». *Clarín*, Buenos Aires, 1° abr. 1976, supl. *Cultura y Nación*, p. 5.
- VANASCO, Alberto. «Un poeta trágico y grave». *Clarín*, Buenos Aires, 22 enero 1976, supl. *Cultura y Nación*, p. 2 fot.
- MAZZEI, Ángel. «La profundidad del drama interior: *Epistolario*, por Macedonio Fernández». Buenos Aires, Corregidor. *La Nación*, Buenos Aires, 27 feb. 1977, 3a. sec. p. 6.
- HULME, Peter. «Macedonio Fernández. *Técnica del mareo: the analysis of a literary device*». *Ibero Ameriganiachen Archiv*, Berlin, Iberoamerikanisches Institut, 1977, pp. 352-364.
- ROMANO, Eduardo. «Un paradigma de su época: *Epistolario de Macedonio Fernández*». T. 2 de sus *Obras completas*. Buenos Aires, Corregidor. *Clarín*, Buenos Aires, 17 feb. 1977, supl. *Cultura y Nación*, pp. 6-7.
- FERRO, Hellen. «Un autor más importante que su obra. Sobre las *Obras completas de Macedonio Fernández*». *La Prensa*, Buenos Aires, abr. 2, 1977, p. 5.
- ENGELBERT, Jo Anne. «Macedonio Fernández». *Review*, Center for Interamerican Relations, Nueva York, n° 21-22, otoño-invierno, 1977, pp. 118-155.

- SÁNCHEZ, Luis Alberto. «Macedonio Fernández». *Inti, revista literaria hispánica*, Storr, Conn., n° 5-6, primavera-otoño, 1977, pp. 7-13.
- BIACINI, Hugo E. «Macedonio Fernández, pensador-político». *Hispanamérica*, año 7, n° 21, 1978, pp. 11-20.
- PICKENHAYN, Jorge Oscar. «Los amigos de Macedonio Fernández». *La Prensa*, Buenos Aires, 4 jun. 1978, 3a. sec., p. 1 y 2.
- TENENBAUM, León. «En Buenos Aires hay una casa...». *La Nación*, Buenos Aires, 5 feb. 1978, 3a. sec., p. 3, ilus.
- ECHAVARREN, Roberto. «La estética de Macedonio Fernández». *Revista Iberoamericana*, n° 106-107, enero-junio 1979, pp. 93-100).
- JALFEN, Luis Jorge. «Filosofía contra ideología; sobre Federico Nietzsche y Macedonio Fernández». *Clarín*, Buenos Aires, 19 jul. 1979, sec. *Cultura y Nación*, p. 8.
- SALVADOR, Nélica. «Macedonio Fernández, creador de lo insólito». *La Prensa*, 12 de agosto de 1979.

1980-1989

- BIACINI, Hugo E. «William James y otras presencias norteamericanas en Macedonio Fernández». *El Intransigente*, Salta, 5 oct. 1980.
- BORGES, Jorge Luis. «Jorge Luis Borges habla de Macedonio Fernández. Evocación de una amistad y las singularidades de un personaje insólito» (entrevista de María Teresa Marzilla). *La Nación*, Buenos Aires, 29 jun. 1980, 4a. sec., p. 1.
- THONIS, Luis. «De la cita y el juego en *Adriana Buenos Aires*». *Artinf*, n° 22, Buenos Aires, 1980.
- ULLA, Noemí. «Macedonio Fernández». *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, n° 65, Buenos Aires, 1980, pp. 49-72.
- SALVADOR, Nélica. «Macedonio y su diálogo incesante». *Clarín*, Buenos Aires, 14 enero 1982.
- SALVADOR, Nélica. «La poesía metafísica de Macedonio Fernández». *Estudios de literatura argentina*, Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas, sec. crítica 2a. serie, n° 7, Buenos Aires, diciembre 1982.
- VICENTE DE ÁLVAREZ, Sonia. «El pensamiento metafísico de Macedonio Fernández». *Cuyo, Anuario de Historia del pensamiento argentino*, T. XII, Mendoza, 1982, pp. 183-235.
- CAMBLONG, Ana. «Macedonio Fernández: relaciones textuales más hedónicas». *Ensayos de crítica literaria año 1983*, Buenos Aires, Ed. de Belgrano, 1983, pp. 159-269.
- . «Los ensayos más hedónicos de Macedonio Fernández». *Escritura*, VIII, n° 16, Caracas, jul.-dic. 1983, pp. 169-177.
- BARCO, Oscar del. «Macedonio Fernández o el milagro del ocultamiento». En *La intemperie sin fin*. México, Universidad de Puebla, 1985, pp. 95 y ss.
- GOLOBOFF, Gerardo Mario. «El uso sabio de la ausencia en la escritura de Macedonio Fernández». *Revista Iberoamericana*, n° 130-131, enero-junio 1985, pp. 167-175.

- ZOPPI, Raúl. «Macedonio, un fenomenismo inubicado». *Sitio*, n° 4-5, mayo 1985, pp. 110-116.
- MASIELLO, Francine. «Macedonio y Borges. El imperativo del caos: Macedonio». *En Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires, Hachette, 1986, pp. 95-106 y 201-209.
- PIGLIA, R. «Novela y Estado en Macedonio Fernández». *Suplemento Cultural de Página 12*, 4 septiembre 1988, p. 4.
- . «Notas sobre Macedonio en un diario». *Suplemento Cultura y Nación de Clarín*, 2 noviembre 1989, pp. 1-3.

1990-...

- DÍAZ, Lidia. «La estética de Macedonio Fernández y la vanguardia argentina». *Revista Iberoamericana*, n° 151, abril-junio 1990, pp. 497-511.

2.2. Trabajos sin firmar

1940-1949

- «Papeles de Recienvenido, por Macedonio Fernández». *La Nación*, Buenos Aires, 3 sept. 1944, supl., p. 4.

1950-1959

- «Dos actos positivos de la generación de 1925». *La Nación*, Buenos Aires, 15 jun. 1952, supl., p. 3.
- «Si hubiesen oído a Macedonio Fernández, ya no habría accidentes: propuso la supresión de la parte delantera de todos los vehículos. *Humorismo*». *La Razón*, Buenos Aires, 13 oct. 1954.
- «Macedonio el mago». *La Razón*, Buenos Aires, 21 feb. 1959.

1960-1969

- «Evocó Borges a Macedonio Fernández; parecido a Mark Twain, lector asiduo de Schopenhauer, que vivía en pensiones, charlaba en cafés, era modesto». *La Razón*, Buenos Aires, 21 jun. 1964.
- «Macedonio Fernández par les amis de la ville». *Les Lettres Nouvelles*, París, jul.-ag. 1965, pp. 83-84.
- «Macedonio el magnífico; sobre *Papeles de Macedonio Fernández*, 1965». *Primera Plana*, Buenos Aires, 12 oct. 1965.
- «Una perdurable influencia en las letras argentinas: *Papeles de Macedonio Fernández*». *Clarín*, Buenos Aires, 2 dic. 1965, p. 2.
- «*Papeles de recienvenido*; Best seller». *Clarín*, Buenos Aires, 23 feb. 1966.

- «Papeles de reciénvenido». *Primera Plana*, Buenos Aires, 14 marzo 1967.
 «Museo de la novela de la Eterna (textos)». *Primera Plana*, Buenos Aires, 22 agosto 1967, p. 56.
 «Criaturas danzando una infinita ronda de palabras. Museo de la novela de la Eterna de Macedonio Fernández». *Clarín*, Buenos Aires, 16 nov. 1967, supl. literario, p. 5.
 «Museo de la novela de la Eterna». *Primera Plana*, Buenos Aires, 26 dic. 1967.
 «No toda es vigilia la de los ojos abiertos». *Primera Plana*, Buenos Aires, 13 feb. 1968.
 «Museo de la novela de la Eterna, por Macedonio Fernández». *La Nación*, Buenos Aires, 18 agosto 1968, supl. literario, p. 4.

1970-1979

- «Sobre Cuadernos de todo y nada». *Claudia*, Buenos Aires, n° 191, abril 1973.
 «Macedonio Fernández, un genio criollo». *Clarín*, Buenos Aires, 9 jun. 1974, supl. literario, p. 6.
 «Cronología». *La Opinión*, Buenos Aires, 23 jun. 1974, supl. cultural, p. 10.
 «Macedonio Fernández». *Novedades*, Buenos Aires, año 3, n° 23, jul.-ag. 1974, p. 24.

3. Capítulos sobre el autor incluidos en libros

1930-1939

- HIDALGO, Alberto. *Diario de mi sentimiento (1922-1936)*. Buenos Aires, Ed. privada, 1937, 371 p.
 ESTRELLA CUTIÉRREZ, Fermín. «Humorismo». En *Panorama sintético de la literatura argentina*. Santiago de Chile, Ercilla, 1938, p. 127.

1940-1949

- CÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. «Macedonio Fernández». En *Retratos contemporáneos*, 2a. ed., Buenos Aires, Sudamericana, 1944, pp. 153-173.
 VICTORIA, Marcos. «El humorismo en la literatura argentina actual». En *Variaciones sobre lo sentimental*. Buenos Aires, Sudamericana, 1944, pp. 231-257.

1950-1959

- SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, 2. «Estudios y ensayos»), 1953, 629 p.

- CÚNEO, Dardo. «Macedonio Fernández». En *El romanticismo político*. Buenos Aires, Ediciones Transición, 1955, pp. 83-92.
 BARRENECHEA, Ana María. «La creación de la nada en el humorismo de Macedonio Fernández». En Ana María Barrenechea, Emma Susana Speratti Piñero: *La literatura fantástica en Argentina*. México, Impr. Universitaria, 1957, pp. 37-53.
 CHIANO, Juan Carlos. *Poesía argentina del siglo XX*. México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (Colección Tierra Firme, 65), 1957, 285 p.
 SÁNCHEZ, Luis Alberto. «Macedonio Fernández, Buenos Aires, 1° de junio de 1874 - 10 de febrero de 1952». En *Escritores representativos de América*, Madrid, Gredos. Biblioteca Románica Hispánica, 2. «Estudios y ensayos», vol. 2, pp. 197-208, 1957.
 FERNÁNDEZ MORENO, César. «La poesía argentina de vanguardia». En Rafael Alberto Arrieta (dir.), *Historia de la literatura argentina*, vol. 4, Buenos Aires, Peuser, 1958-1960, pp. 614-621.
 GIUSTI, Roberto F. «El ensayo». En Rafael Alberto Arrieta, (dir.) *Historia de la literatura argentina*, vol. 4, Buenos Aires, Peuser, 1958-1960, p. 486.
 LABRADOR RUIZ, Enrique. «Macedonio Fernández». En *El pan de los muertos*. La Habana, Universidad Central de las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, 1958, pp. 121-125.
- 1960-1969
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. «Lado de Macedonio Fernández». En *La corriente infinita: crítica y evocación*. Recopilación, selec. y pról. de Francisco Garfias. Madrid, Aguilar, 1961, pp. 183-196.
 PINETA, Alberto. «Macedonio Fernández, un hombre misterioso y genial». En *Verde memoria: tres décadas de literatura y periodismo en una autobiografía. Los grupos de Boedo y Florida*. Buenos Aires, A. Zamora (Colección Argentinia), 1962, vol. 15, pp. 128-139.
 SÁNCHEZ, Luis Alberto. «Macedonio Fernández». En *Escritores representativos de América*. Primera serie. Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, 7. Campo abierto, n° 11), 1963, vol. 3, pp. 95-106.
 PAGÉS LARRAYA, Antonio. «Macedonio Fernández, un payador». En *Sala Groussac*. Buenos Aires, G. Kraft, 1965 (Colección Cúpula), pp. 117-133.
 TORRE, Guillermo de. «Ultraísmo en América hispánica; Argentina: Macedonio Fernández». En *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965, pp. 583 y 585.
 FERNÁNDEZ MORENO, César. *La realidad y los papeles: panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. Madrid, Aguilar (Biblioteca Cultura e Historia), 1967, 633 p. (Interesan: cap. 7, «El Ultraísmo» y cap. 12, «Contracampo del neorromanticismo».)
 MASTRONARDI, Carlos. «El movimiento de Martín Fierro». *Capítulo: la historia de la literatura argentina*, n° 39. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, pp. 913-916.

1970-1979

- ANDERSON ÍMBERT, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*, (cap.: «Macedonio Fernández», vol. 1, pp. 467-468), México, Fondo de Cultura Económica, 1970, 2 vols.
- CATURELLI, Alberto. «El mundo como sueño en Macedonio Fernández». En *La filosofía en la Argentina actual*. Buenos Aires, Sudamericana, 1971, pp. 88-89.
- FERRER, Manuel. «Macedonio, su filosofía e influencia en Borges». En *Macedonio Fernández, Borges y la nada*. Londres, 1971, pp. 45-52.
- JITRIK, Noé. «La "novela futura" de Macedonio Fernández». En *El fuego de la especie; ensayos sobre seis escritores argentinos*. Buenos Aires, Siglo XXI argentino, 1971, pp. 151-182.
- MURCHISON, John C. «The visible work of Macedonio Fernández». En Lowell Dunham y Ivar Ivask (ed.), *Cardinal points of Borges*. Norman, University of Oklahoma Press, 1971, pp. 55-61.
- PINTO, Juan. *Pasión y suma de la expresión argentina: literatura-cultura-región*. Buenos Aires, Huemul, 1971, 408 p. (Estudios de literatura, 2). Interesa: pp. 204-205.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Historia comparada de las literaturas americanas*. Buenos Aires, Losada, 1973-76, 4 vols. (En vol. 3: pp. 15, 74, 81, 216, 235, 295, 303, 318, 357; vol. 4: pp. 10, 91, 92-93, 96, 199, 265, 268, 270.)
- BARRENECHEA, Ana María. «Macedonio Fernández y su humorismo de la nada». En Jorge Lafforgue, (comp.) *Nueva novela latinoamericana*. II. *La narrativa argentina actual*. Buenos Aires, Paidós, 1974. Letras mayúsculas, 12 bis, pp. 71-88.
- JITRIK, Noé. En Jorge Lafforgue, (comp.) *Nueva novela latinoamericana*. II. *La narrativa argentina actual*. Buenos Aires, Paidós, 1974. Letras mayúsculas, 12 bis, pp. 30-70.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo. «Oliverio Gironde, Macedonio Fernández». En *Estructura y sentido del novecentismo español*. Madrid, Alianza, 1975, pp. 317-318.
- SUCRE, Guillermo. «Un sistema crítico». En *La máscara, la transparencia, ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Caracas, Monte Ávila, 1975, pp. 61-62.
- CANAL FEIJÓO, Bernardo. «Donde las paralelas se juntan». En *Lugones y el destino trágico; erotismo, teosofismo, telurismo*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1976, pp. 111-116.
- ROSSLER, Osvaldo. *Convergencias, 1964-1975*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1976, 173 p.
- BARRENECHEA, Ana María. «Macedonio Fernández y su humorismo de la nada». En *Textos hispanoamericanos de Sarmiento a Sarduy*. Caracas, Monte Ávila (Colección Estudios), 1978, pp. 105-123.
- BIAGINI, Hugo E. «Nihilidad, espacio y tiempo en Macedonio Fernández». En *Jornadas Nacionales de Filosofía*, 2, Cosquín, nov. 1978. Actas. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, 1978, t. 1, pp. 232-237.
- PIGLIA, Ricardo. «Notas sobre Macedonio en un diario». En *Prisión perpetua*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988, pp. 87-97.
—«Ficción y política». *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1990, pp. 199-207.

4. Artículos sobre el autor en diccionarios y enciclopedias

1950-1959

- PICCIRILLI, Ricardo, Romay, Francisco L. y Gianello, Leoncio. «Macedonio Fernández». *Diccionario histórico argentino*. Buenos Aires, Ediciones Históricas Argentinas, 1953-1954, vol. 3, pp. 613-614.
- SANTILLÁN, Diego Abad de. *Gran enciclopedia argentina / Todo lo argentino ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires, Ediar, 1956-1963. 8 vols. ilus., láms., mapas. (Biografía de Macedonio Fernández: vol. 3, pp. 291.)

1960-1969

- READ Herbert, (dir.) *Singular diccionario enciclopédico de las artes*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, 3 vols. (Interesa: vol. 1, p. 374, fot.)
- PRIETO, Adolfo. *Diccionario básico de la literatura argentina*. (Capítulo. *Biblioteca argentina fundamental*, n° 59). Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, 159 p. pp. 55-56.

1970

- Diccionario Enciclopédico El Ateneo*. Buenos Aires, El Ateneo, 1970, 5 vols. (En vol. 3.)
- SALVADOR, Nélica. «Macedonio Fernández». En: Pedro Orgambide, Roberto Yahni (dir.). *Enciclopedia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 1970, pp. 199-234. (La autora firma: N. S.)

Esta segunda edición de
MUSEO DE LA NOVELA DE LA ETERNA,
de Macedonio Fernández,
se terminó de imprimir
el día 27 de abril de 1996
en Marco Gráfico S. L.,
Pol. Ind. de Leganés,
M a d r i d .